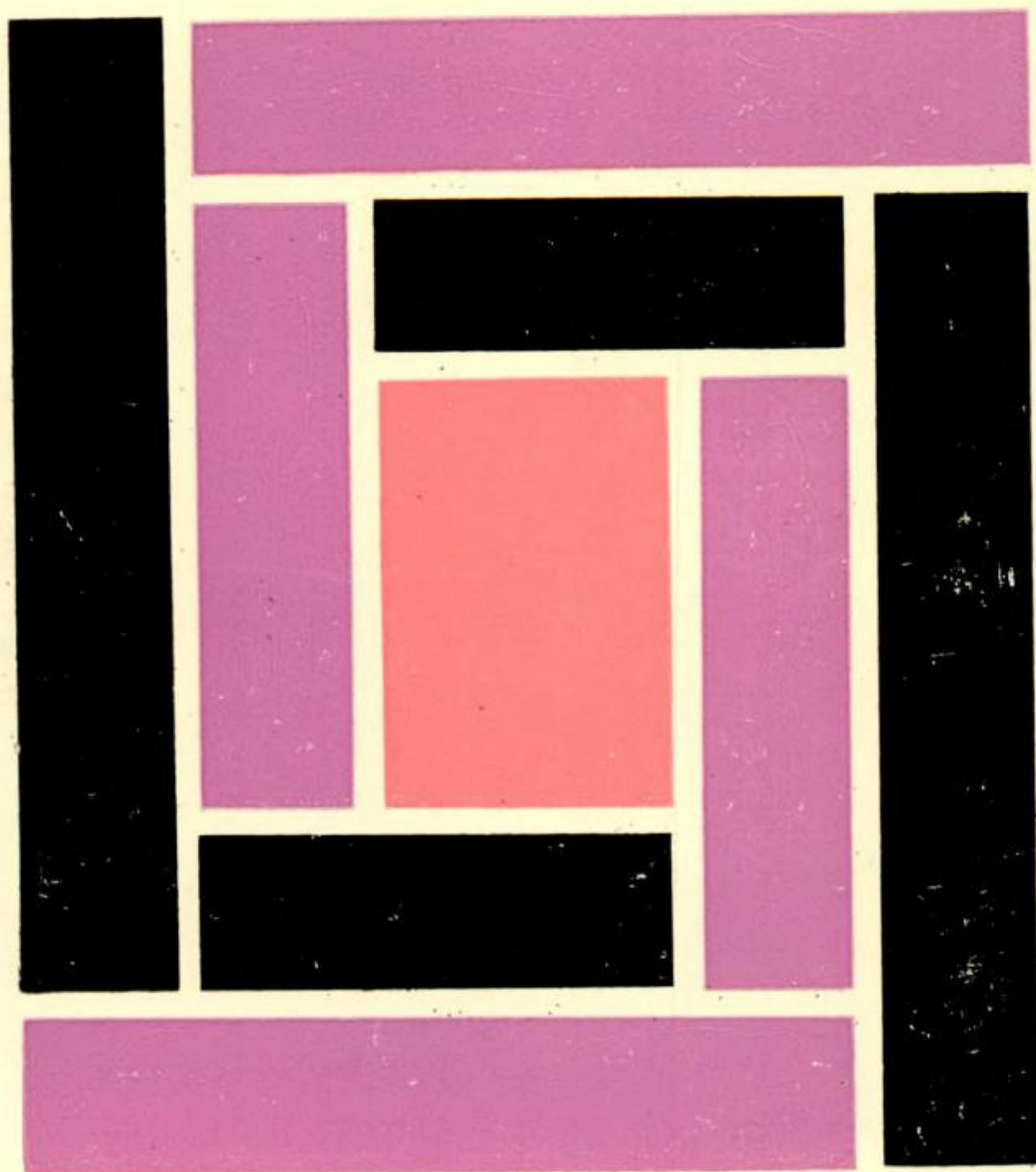


mihai nadin

A TRĂI ARTA



mihai nadin
□
A TRĂI ARTA

Coperta de :
CARMEN FLORICA ȚAPU

mihai nadin

A TRĂI ARTA

ELEMENTE DE METAESTETICĂ

Editura Eminescu

1972

This One



ZEGR-OKR-42E2

Material cu drept de autor

INTRODUCERE

Realitatea creației contemporane este, pînă la un moment, realitatea întrebărilor pe care le provoacă, a discuțiilor ce le suscită. Faptul adecvării (sau inadecvării) mijloacelor noastre de cunoaștere și apreciere ține deci de faptul unei realități ce se dovedește capabilă de mari înrîuriri prezente, și nu numai prezente. Depășind însă cadrul în care se manifestă desincronizările, întârzierile, inerțiile și ostilitățile între arta și literatura de elaborare prezentă și cea așezată în galerii de istorie vie, între creatorul activ și cel pe care-l continuă sau pe care-l neagă și, mai ales, spectatorul său de astăzi sau mâine, ne găsim în fața nevoii nu de a explica excepții, nu de a interpreta pe fragmente și a găsi paleative axiologice, ci de a sesiza legități, a discerne între necesitatea obiectivă și impulsul subiectiv. Criza artei și criza mijloacelor de interpretare și valorificare (sau eflorescența lor) nu urmează legătura de la cauză la efect, deși dezvoltarea artei s-a vădit întotdeauna un factor al progresului conștiinței acesteia.

Mutațiile pe care le-a suferit creația spirituală a epocii emendează, uneori radical, alteori în limite în care regrupările sînt totuși posibile, tabloul principalelor reprezentări tradiționale privind această creație. Cartea de față, privind unele din determinările artei moderne, este rezultatul unei analize ce și-a propus să opereze cu ajutorul acestor determinări, încercînd astfel valabilitatea ipotezelor chiar în raport cu problematica reală căreia are să-i dea un răspuns. Este adevărat că, în prezent, primul contact cu opera nouă, de elaborare

actuală, revine criticii. Dar, la fel de adevărat, că inadecvarea ei în raport cu realitatea operei și a raportului cu consumatorii este, de fapt, reflexul inadecvării esteticii în ultimă instanță. Disociația dintre critică și estetică este o disociație de principiu, invocată curent în disputele actuale, dar rareori explicitată, rareori supusă examenului, de esență logică, al definirii termenilor și al noii lor conjuncții (sau disjuncții). Am reușit să asimilăm ideea — citată de Vianu — potrivit căreia critica artistică nu este, față de estetică, „ceea ce este clinica medicală față de principiile fiziologiei și patologiei”¹. Dar, devenită loc comun, ideea aceasta și-a irosit fertilitatea. Când spunem despre un lucru că nu este în cutare raport față de altul, n-am spus încă ce este nici primul și nici al doilea, și deci n-am realizat condițiile unei adecvări mai bune a imaginii ce o avem asupra raportului lor.

Fie că vrem, fie că nu, ideea de critică (în particular : literară sau privind una dintre arte) ne parvine pe filiera filosofiei critice, adică (și asta pentru a ne fixa câteva repere fundamentale, nu pentru a secătui documentar subiectul) prin sistemul kantian de Critice, apoi critica acestuia în viziunea hegeliană asupra filosofiei, critica de esență dialectică a lui Marx și Engels, dialectica critică a filosofiei moderne. Concis și explicit, critica înseamnă : ceea ce spunem noi despre lucruri, cu conștiința (și răspunderea, evident) că sînt spuse de noi. Deci : evitarea ipostazierii, a transformării în dogmă sau obiect de cult a rezultatului gândirii noastre asupra unui aspect sau altuia al realității. A critica, se poate spune, înseamnă a te proiecta cu forța adevărului pe care l-ai cunoscut sau l-ai afirmat, în câmpul global al creației umane.

Creația materială este ea însăși critică, adică spune despre tendința de emancipare și eliberare (multilaterală) a omului, conștiința subiectivității sale manifestîndu-se prin aceea că fiecărui produs material îi urmează, ca o umbră splendidă, proiectul ameliorării sale. Dacă sincretismul este semnul activității umane într-o anumită perioadă, a începuturilor civilizației, atunci nu e de mirare că, în faptul uneltei, întîlnim,

¹ Estetica, E.P.L., Buc., 1968, p. 360.

perfect identificate, critica și estetica în sensul lor cel mai larg — și ca atare nediferențiat. Și nu e de mirare, de asemeni, că primele creații cu o finalitate estetică (privite din orizontul nostru) sînt și act de critică.

Întemeiată autonom foarte tîrziu, în raport cu celelalte componente ale filosofiei, estetica n-a reușit niciodată — și probabil că nu greșim spunînd că nici de acum înainte nu va reuși — să se separe definitiv de critică. În cele din urmă, orice estetică validă este critică, în deplinul înțeles al termenului. Fără ca orice critică să fie neapărat și estetică. Este adevărat, însă, că sublimarea unei critici de artă nutrită adînc de un anumit mod al judecății celui ce o întreprinde, articulată, deci, organic, conduce la estetică. La limită, un critic ce s-a exercitat astfel a întemeiat estetica sa, poate fără a-i fixa vreodată capitolele, fără a-i numi sistemul particular de categorii (acela cu care a operat), fără a-i pune vreodată punct. Cine nu recunoaște, în uriașul inventar al criticii lui Saint-Beuve, o estetică, are minime șanse să înțeleagă de ce critica stilistică a lui Croce a fost numită de acesta Estetică, de ce îl considerăm ca un estetician — și nu oarecare — pe G. Călinescu (deși acesta refuza legitimitatea unei atari discipline), în fine, de ce citim în opera unor mari creatori (sau în operele unor școli) estetici și, trecînd peste caracterul implicit al formulării lor, le găsim locul în tabloul dezvoltării istorice a esteticii.

Am consuma însă mult, mult prea mult timp și efort, continuînd examenul din această perspectivă. Refuzăm identificarea criticii cu modul exclusiv publicistic al exercitării sale. Există numeroase formule critice, dar, în nici un caz, nu formula le conferă prețul și valoarea. Criticul nu se leapădă de unealta esteticianului și mai ales de gîndirea sa, după cum nu derivă judecățile sale asupra unei opere măsurînd-o cu compasul teoriei estetice asimilate. El este, deopotrivă, activ ca istoric, precaut ca axiolog, deschis ca psiholog și sociolog. El crește paralel cu arta, îi aparține prin sensibilitate și receptivitate, o recrează. El are conștiința unui post de avangardă, precum și pe aceea a responsabilității (nu numai de ordin social!) a acesteia. Critica n-a distrus, din cîte se cunoaște,

nici un mare și autentic creator ; dar i-a întârziat contactul cu cei pentru care (sau în mijlocul cărora) a creat. Cu cât are de reparat mai puțin, cu atât este — din perspectiva exercitării sale în timp — critica mai validă (și evident mai competentă). Departe de această afirmație pînă și bănuiala că am întrezări o critică perfectă. Termenii se exclud. Chiar în proiectele (unele aplicate) de critică electronică, programul ideal se alcătuiește pe baza bibliotecii de capodopere. Adică a unor valori trecute, validate. Se consumă astfel, într-un model, reprezentări și cunoștințe ținînd de un anumit stadiu și selectate după un anumit criteriu, adică o antologie. Or, arta, ca produs specific uman, judecată de pe poziția ignorării legilor specifice ale dezvoltării sale, a progresului, ne apare din acest unghi ca incapabilă de autodepășire. Adică la fel de monstruoasă ca orice activitate umană ce nu tinde spre perfecțiune.

Estetica nu se oprește doar asupra operei, după cum nici doar asupra creației, valorificării sau asupra creatorilor ; misiunea ei — fără a fi mai puțin expusă decît a criticii — nu este de avangardă, ambiția ei este perfecțiunea, dar avangarda o angajează și se sprijină pe frontul ei. Nu întîmplător, destinată de pe poziții empirist-pozitiviste să fie un soi de fizică generală a artei (Raymond Bayer), a fost mereu identificată cu critica sau alteori integrată istoriei artelor și privită drept criteriul ei implicit de periodizare sau valorizare.

Preocupată de creație în ansamblul ei, estetica are ca obiect nu numai opera, ca rezultat al procesului de creație, ci legile acestei activități, factorii ce participă, destinarii acesteia. Ea operează ca o metacritică, impuritatea congenitală a esteticii răsfrîngîndu-se în necesitatea ei de a-și defini metoda specifică prin care poate fi dialectică. Estetica nu este filosofia operei, dar este filosofică, nu este psihologia operei (a personajelor, de pildă), dar este psihologică, nu este critica operei, dar este critică și sociologică, și politică, și ideologică. O critică de factură axiomatică nu este de admis, o estetică întemeiată axiomatic este perfect plauzibilă (și nu numai o dată demonstrată!).

Ar fi cu totul în paguba modului nostru de a gândi să transformăm faptul că o estetică dialectică, materialistă, nu a fost deplin întemeiată, în argument al întemeierii unui raport critică-estetică de calitate raportului dintre furnică și greier (vezi celebra fabulă). În anumite discuții, calificativul de estetizant (aplicat unui critic) este aruncat în cazul în care criticul exagerează analiza calităților interne, specifice operei, în dauna receptării (și sublinierii) a ceea ce estetica numește conținut sau în dauna consemnării (anticipării, de fapt) consumatorului de artă, căruia opera i se adresează. Estetizant a mai însemnat, în terminologia curentă o vreme: predispus la apologia frumosului în sine, la ignorarea finalității sociale a operei și câte altele din aceeași familie. O justificare a acestei erori — pentru că eroare este — există; dar nu ea ne privește acum.

A întemeia un raport firesc între critică și estetică nu înseamnă a le separa, a-i acorda uneia șansa Cîmpiilor Elizee și celeilalte tranșeea luptei zilnice. Devenind estetică, critica se emancipează, tinde spre durată unei gândiri prospective, anticipative, normative. Și asta în cel mai bun sens al acestor disputați termeni. Sincretismul de tip nou al creației umane moderne creează cîmpul reîntîlnirii criticii cu estetica și al exercitării lor superioare în prezent. Dar să nu anticipăm. Reîntoarcerea fiului risipitor a devenit mit tocmai pentru că s-a produs așa cum s-a produs. Și pentru că orice filosofie este, în primul ei moment, mitosofică — mitul însuși exprimînd cunoașterea, înghețată însă într-o imagine —, să acceptăm că orice estetică, fiind critică, ne dă o măsură a capacității omului de a cunoaște și de a aprecia nivelul cunoașterii sale. Ce fructuoasă e, totuși, conjuncția critică și estetică! Concluzia propusă are un caracter practic nemijlocit. Este vorba de a încerca o evaluare a direcțiilor actuale ale dezvoltării artei, a unei lecturi — cu instrumentele criticii — a esteticii implicite acestei arte. Justificarea metodologiei nu epuizează necesitatea justificării obiectului asupra căruia se va aplica ea. Alături de argumentele gnoseologice comune (și poate chiar cu o stringență superioară lor!), se impun

cele specifice unei gândiri filosofice a cărei deschidere prospectivă se arată a fi atât de largă.

Marxism-leninismul, în evoluția sa spre filosofia modernă de viziune materialistă și de metodă dialectică, s-a caracterizat prin refuzul de a ignora acele manifestări din realitate care nu se aliniau soluțiilor sale. Adică a exclus de la început orgoliul sistemelor definitive, realizând orgoliul infinit superior al devenirii sale, de aceeași calitate cu posibilitatea progresului infinit al omului. „Nimic din ceea ce este omenesc” nu poate fi străin acestei filosofii, după cum nu tot ceea ce e omenesc trebuie să fie validat ca valoare în această filosofie. Cunoașterea și explicarea țin, însă, de structura filosofiei noastre. Așadar, deschiderea prospectivă a acestei filosofii rămîne critică; criteriile valorii, în evoluția lor, nu se adaptează ca răspunsuri apriorice în raport cu fenomenele asupra cărora ar urma să se exercite. Într-un asemenea efort, aplicat asupra artei și literaturii, critica se exercită asupra unui uriaș și contradictoriu material factual, pasul spre generalizarea estetică și spre configurarea unui tablou coerent, cristalizat în valori precis raportate la idealuri, fiind acela al considerării conexiunii interne a varietății sub care se exprimă raportul dialectic obiect-subiect — de la practica creatoare de valori materiale, pînă la cristalizarea viziunii ideologice, a reprezentărilor filosofice.

Obiectul se justifică însă nu numai prin realitatea și obiectivitatea sa, ci și prin faptul că, exprimînd conținuturi umane în condiții economice, sociale, istorice și politice date, prefigurează direcții de dezvoltare a căror finalitate poate fi cercetată cu folos.

A trăi arta înseamnă nu numai a o explica, ci și a i te integra, a te angaja în raport cu evoluția ei. Epocile radicale — și a noastră este cu siguranță una de acest fel — s-au impus ca atare tocmai prin acest mod de opțiune.

SENSUL PROGRESULUI ÎN ARTĂ

SENSUL PROGRESULUI ÎN ARTĂ

„...graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd,
and let'em forth
By my so potent art.“ *
(W. Shakespeare, *The Tempest*)

Rare, foarte rare momente ale evoluției artei și literaturii, ale creației spirituale în general, au mai fost atât de energic respinse sau atât de entuziast acceptate ca acela ai cărui martori și participanți sîntem. Dar dacă respingerea sau acceptarea sînt, în primul rînd, expresie a judecății de valoare, a axiologiei, deci, manifestată în cîmpul psihologiei, atunci nu putem să scăpăm de sub presiunea necesității de a vedea ce se află dincolo de aceste reacții, care este solul pe care acestea își află dacă nu temeiul, cel puțin condiția de manifestare.

Dintre multiplele condiționări de ordin dialectic ale omului-creator de valori și beneficiar al valorilor umanității din care face parte (semnînd, în fond, actul apartenenței sale la aceasta tocmai prin creație), una surprinde tensiunea perisabilității individuale în opoziție cu perenitatea ca specie (*aeternitas*). Realității obiective a timpului și spațiului i-a corespuns, deci, prin *refracția în prisma conștiinței* a mănunchiului de raze ale coroanei sale de martir și erou, reprezentarea unui *prezent-punte* (între trecut și viitor), a unui *aici-punte* (între un infinit parcurs și altul larg deschis). Într-un anume fel, omul a sublimat în sine, prin act de

* „...la glasul meu / Mormintele i-au deșteptat pe morți / Și s-au căscat și i-au lăsat să iasă / Prin arta-mi și vîrtutea ei.“ (Antologie bilingvă, Ed. Șt., 1964, p. 699. Trad. Dan Duțescu și Leon Levițchi.)

cunoaștere, conceptualizare și exprimare, metafora timpului, existența lui individuală fiind un prezent în mișcare, ca prezent ce unește istoria (trecutul) cu anticiparea (viitorul), adică el este „secundă” în „ora” speciei, după cum este — și această reprezentare a mai fost folosită — „atom” în „molecula” speciei. Redimensionat, în această reprezentare, topologic, adică într-un spațiu multidimensional, care este mai aproape de realitatea spațiului său obiectiv de existență, omul ne apare nu numai pe orizontala reprezentărilor de tip linear (ca element al unei mulțimi), ci și pe verticala reprezentărilor sale, aceea pe care are loc cristalizarea sensului activității umane de a se realiza nu numai *în sine* (ca orice formă, de altfel, a mișcării, deci a realității obiective), ci și *pentru sine*.

„Atom” în „molecula” speciei, omul dă seama de progresul ei și-și asumă idealul acestui progres; „secundă” în „ora” speciei, el se lovește de sensul progresului, scapă de inerția moștenirii istoriei și încearcă ambiția de a o face. Pe orizontală, *Weltanschauung* este concepția asupra vieții; pe verticală, devine posibil *conceptul de Weltanschauung*, concept al conceptului; așadar, aici se întemeiază relațiile reprezentărilor, domeniul *meta*.

Actualitatea nemijlocită a problemei progresului în artă se citește pe *abscisa* atitudinii valorizatoare a omului, cea a sensului progresului, pe *ordonata* sa. Unei asemenea epoci de fierbinte emulație și de surprinzătoare instabilitate — sub raportul cauzelor și scopurilor care centrează actul creației spirituale —, întrebarea asupra sensului progresului în artă îi aduce poate un *accent dramatic*. Aceasta pentru că, punând-o, nu anticipăm în nici un chip asupra răspunsului, convenind deci că a vorbi despre sens înseamnă mai mult decât a reafirma ideea de principiu a progresului (implicată în dialectică și, pe această bază, întemeind un optimism istoric, responsabil). Străduința noastră este, deci, aceea de a muta obiectivul prin care ne apropiem realitatea, de la nivelul la care ne aduce în lumină reprezentările generale, de principiu, la acela al alcătuirii intime, de pe vector pe versorul său, de pe cadranul ceasului la intuiția sensibilă, directă, a

timpului și, pe acest temei, la confruntarea unei reprezentări trecute cu noua imagine, la care ne dă dreptul progresul cunoașterii și al înțelegerii acțiunii legilor obiective.

Trăsătura caracteristică a activității umane, aceea de a avea sens — expresie a calității specifice a umanității de a fi o existență conștientă — se reflectă, firește, și în sensul activității spirituale. Gradul de necesitate al acestuia nu e echivalent gradului de necesitate al sensului activității practice, legat nemijlocit de supraviețuirea și proliferarea omului. La limită, practica materială se reducea la ansamblul unor activități vitale; dar nici acestea nu erau reductibile la activitatea vitală din natură în general, având un caracter conștient (și, astfel, definitoriu). El s-ar putea exprima prin aceea că activitatea umană are un conținut nu numai de determinare *obiectivă*, ci și *subiectivă*.

Dar dacă acceptăm, în spiritul scrierilor de tinerețe (și nu numai de tinerețe) ale lui Marx, că procesul de producție este „un proces de umanizare a naturii“, nimic nu ne poate împiedica să citim aserțiunea cu toate nuanțele ei, să o dezvoltăm în toată bogăția pentru a admite că „umanizarea naturii“ înseamnă și „umanizarea omului însuși“; continua sa ameliorare, într-un proces a cărui principală trăsătură este aceea de a fi *critic*. Sensul kantian al conceptului asupra căruia am și atras atenția — ceea ce spun eu despre lucruri cu conștiința că o spun eu (sens asupra căruia avertiza Roger Garaudy) — este deplin confirmat de lanțul acțiunilor și reacțiunilor pe care îl reprezintă practica. Acțiunea modelatoare urmează schema lanțului cibernetic și nu este de altă origine decât acesta; ea deschide calea intuiției mecanismului acestei acțiuni, a sintetizării modelului omului ca *ființă generică* în antropologia marxistă.*

* Este adevărat că modelul se determină indirect, prin negativitate: „o ființă care nu are natura în afara sa, nu e ființă naturală“, „care nu are un obiect în afara ei, nu e ființă obiectivă“, „care nu e ea însăși obiect pentru o a treia ființă, nu are nici o ființă drept obiect“ și, în sfârșit, „o ființă non-obiectivă este o non-ființă“.

Reținând, fie și ca ipoteză de lucru, ca sens posibil al progresului în artă, această umanizare a omului însuși, nu am scăpat de necesitatea de a vedea în ce constă ea, care este realitatea ei concretă. În acest fel ne îndepărtăm însă mult de obiectul atenției noastre, riscăm să discutăm, ca preambul doar, sensul istoriei — subiect pe cât de pasionant și contradictoriu, pe atât de pretențios în instrumentarul științific ce-l pretinde — și abia pe urmă să reținem, de aici, tendința spre un anumit ideal pe care să-l atribuim, prin extrapolare, și activității creatoare de valori estetice. Chiar nefăcînd un asemenea drum ocolit, nu putem să nu reținem că dificultățile sale sînt și dificultățile drumului spre degajarea sensului progresului în artă. Tendința abordării mitice (sensul istoriei ca îndeplinire a unor necesități interne, subiectivizarea, deci, a conținutului istoriei) sau mistice (îndeplinirea unui proiect transcendent anulînd manifestarea activității reale a oamenilor) se întinde și asupra creației artistice. Nu inutil ar fi să ne amintim de Herder și, astfel, de ideea de fericire a umanității și individului ca scop al istoriei ; de Kant, și reprezentarea istoriei ca imperiu al scopurilor omului și al imperativului moral ; de Hegel, și de ideea istoriei universale ca progres în conștiința libertății, de transformare a societății din subiect în predicatul unor idei ; de implicarea (și autonomizarea) ideii de natură umană ; procesul istoric ca manifestare amorfă, lipsită de articulație interioară (chiar de continuitate, desfășurată ciclic) ; progresul redus la un concept de valoare, neconstituind o lege a istoriei umane ; manifestare a elanului vital sau a unor forțe iraționale ; progresul etic drept criteriu al progresului istoric ș.a.m.d. Utilitatea acestor memorări are însă o limită. Ne putem defini — și ne definim ! — față de ele, surprindem varietatea sub care este privită dezvoltarea istorică, reținem argumente în ordinea în care întemeiază o viziune asupra lumii, fără a fi posibilă, însă, translarea din acest plan, al legilor realității sociale, în planul particular pe care-l analizăm. Cunoașterea în urma căreia este posibilă exprimarea asupra sensului progresului în artă are, firește, drept una din condiții considerarea obiectului acestei cunoașteri în „automis-

care a sa" (cum ar fi spus Lenin), adică „în calitate [...] de unitate a contrariilor”¹. Pe de o parte esența, egală cu sine, și dacă se poate spune așa (cel puțin ca sugestie), de configurație și consistență parmenidiană; pe de alta, dezvăluirea ei în opusul unei asemenea configurații și consistențe, adică revelarea ei ca antipod, neliniște și opoziție, înfruntare, în sine o dată și în relație cu celelalte esențe a doua oară, și, astfel, definitiv. Atunci când, pe o anumită treaptă de evoluție a materiei, s-a creat primul raport calitativ între obiect și subiect, s-a scris într-un anume fel și sensul progresului acestui raport. O lume care nu știa de sine a aflat, printr-o parte a ei, de existența sa, și astfel și-a definit esența prin aspirația cuprinderii cât mai adecvate a unității sale contradictorii. Răsturnând raportul între practică și cunoaștere — creația și interpretarea valorilor estetice presupunând atenta lor coordonare —, filosofia existențialistă, de pildă, vede în practică exteriorizarea interiorizării, ceea ce pentru omul definit ca „depășirea unei situații”² corespunde unei viziuni a pluralității de sensuri. Firește că opera de artă este, într-o anumită măsură, exteriorizare a interiorizării, după cum firește că, într-o altă măsură, creatorul este și depășirea unei situații. Pluralitatea de sensuri anulează, însă, în spiritul celui mai banal, mai simplist pozitivism ideea de progres. Pe filiera fenomenologie-existențialism-structuralism s-a bătut drumul de la refuzul indistinctului, al globalului, la afirmarea unicului, individualului și apoi la conservarea sistemului intern de relații. Dispariția omului, în această ordine, cum se citește în viziunea unui Michel Foucault (*Les Mots et les choses*, Flammarion, 1968), corespunde eșecului asimilării lumii în profundele ei dedublări (deci și ale spiritului), semnul umanizării fiind conștiința vie a unui sens progresiv al receptării raportului obiect-subiect.

Când se consideră că „activitatea artistică este străină prin esența ei noțiunii de progres, deoarece ignorează acumula-

¹ V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, Ed. Politică, 1956, p. 323.

² J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, 1963.

rea"¹, se comite o primă eroare prin conjugarea progresului cu acumularea și o a doua prin reducerea activității artistice la o funcție pur productivă, în ciuda calității ei de act de conștiință. Erori se comit și în măsura în care progresul este cercetat și considerat exclusiv din unghiul teoriei valorilor sau numai cu ajutorul argumentelor ei. Epoci de mare avânt al creației de valori estetice și-au fixat drept program exaltarea virtuților trecutului și au trăit sub stînjenitoare apăsare a imposibilității depășirii acestora. Renașterea este una dintre ele. Romantismul, în spiritul său — și ironia romantică ne-o reprezintă cel mai bine —, alta. Abia arta modernă își asumă, din motive dispuse într-un registru foarte larg — de la nihilism pînă la optimismul estetic pozitiv —, curajul de a depăși, de a nega, de a teoretiza necesitatea schimbării calitative adînci. Afirmația de mai sus nu ignorează momente ca „Querelle des anciens et des modernes”, după cum nici altele (perfectie și infinit la frații Schlegel, artă și morală la Schleiermacher, estetica lui Hegel, cuplul nietzscheian dionisiac-apolinic, un „Shakespeare und kein Ende” — 1816, la Goethe ș.a.m.d.), dar care nu caracterizează o orientare globală, ci poate mai curînd confirmă condiția subordonată a noii arte (și a viziunii asupra ei) față de aceea căreia îi urmează. Oricînd s-ar refuza ideea de progres, pentru că un anume mare creator n-a fost depășit, nu se va reuși altceva decît să se atragă atenția asupra insuficienței criteriului, și nu a falsității problemei sau, mai rău, a răspunsului negativ. Perfecțiunea artei grecești corespunde unui ideal de perfecțiune istoricește constituit și afirmat; aceeași artă, confruntată cu idealul armoniei așa cum s-a cristalizat în conștiința unor popoare orientale, nu încetează să fie artă, ci pur și simplu nu mai apare ca întruchiparea acestui ideal. În efortul energic al esteticii noi, de a clarifica un sistem categorial eficient, s-a manifestat poate prea puțin încercarea depășirii realității europene. Primul simptom

¹ Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, Paris, 1964, p. 78.

al inadecvării categoriilor a fost, poate, confruntarea cu acea artă care a descoperit că lumea nu se reduce la Europa și istoria nu începe pe Acropole. Tratând în același fel asimilarea motivelor artei negre cu cele folclorice, estetica mișcărilor artistice de la începutul secolului a suferit o înfrângere pe care continuă să o ducă cu sine. Progresul aparent pe care l-a considerat n-are, de fapt, sens. Pentru că a lărgi perimetrul influențelor nu este altceva decât a recunoaște o secătuire a capacității creatoare, a imaginației. Ceea ce nu e cazul nici cu pictura lui Picasso, nici cu a celorlalți fervenți ai cubismului, nu e cazul nici cu Schönberg, ajuns la dodecafonism din necesități de expresie, nici cu Le Corbusier, elaborând o arhitectură „atonală”, cum i s-a spus, și nici cu exoticii curentelor literare, brusc seduși de puterea magică a cuvântului și de forța de expresie a mișcării, pe care o și vedeau conjugată de verbul lor. Izolate, și folosite ca un bisturiu sau ca o lunetă, categoriile tradiționale n-au istorisit decât despre aparențe. Pe suprafața noilor continente pe care au fost trimise ca exploratori, ele au privit cu ochii reprezentărilor trecute și măsurătorile lor au fost, dacă nu false, cel puțin irelevante. Oricât am ignora, de la înălțimea acumulărilor târzii pe care le-a făcut estetica, faptul că o dată cu arta trecutului arta modernă a respins și estetica acestora, proclamând în „Manifeste” și alte forme de declarație-program o viziune teoretică proprie, este simptomatic. Istorismul, aplicat oarecum abstract, dialectica, de asemeni, au dus la formule opace de respingere* ; tot ele, în alte variante, la acceptări de circumstanță. Un sistem estetic coerent, de o mobilitate specifică, eficientă (conținând un sistem categorial corespunzător) s-ar întemeia, necesar, pe o concepție care a clarificat, între altele, sensul progresului în artă. Aici, observația că unicitatea și originalitatea valorii estetice nu exclude judecata comparativă (mai curînd, o presupune), că, oricît de tentantă ar fi tendința unificatoare

* *Modernizm vrajdeb en isskustvu* (Modernismul este opus artei) e doar titlul unei cărți. (Gostpolitizdat, Moscova, 1966.)

și de căutare a unei soluții unice, ea nu poate dizolva necesitatea aplicării unei game largi de criterii. Astfel, diversificarea genurilor artistice și apariția noilor genuri aduc o notă hotărâtoare asupra sensului progresului creației estetice; la fel, lărgirea în contemporaneitate a ariei de difuziune, schimbarea netă a locului artei și a creatorilor în viața socială. Îngustarea criteriilor este, însă, la fel de inefficientă ca și lărgirea lor excesivă.¹

Progresul trecerii, în decursul procesului istoric, de la valoare — sintetizată întâi ca formă nouă a mișcării realității materiale, a cărei esență e transformarea naturii în *obiect* al subiectului uman — la valoarea estetică (și, în general, la gama de valori avînd adînc întipărită pecetea activității subiectului) are drept sens nu depășirea sincretismului obiectului — care, de altfel, se conservă —, ci a subiectului. Procesul „între om și natură” (K. Marx) se diversifică, „activitatea îndreptată asupra unui scop” se nuanțează, variația motivelor și intercondiționarea lor este determinată. Sensul se accentuează, devine din ce în ce mai pronunțat. Actualul tablou al realității estetice (incluzînd toate etapele realizării sale și proiectării ca necesitate nouă, ameliorată) este derutant în multe privințe. Dar una din cauzele derutei este și aceea a consolidării sale oarecum în sine, sau a înlocuirii cadrului obiectiv cu principiile ce țin de necesitatea considerării sale. Cuvîntul *dialectică* nu a înlocuit niciodată necesitatea demersului dialectic concret. Nici cuvintele desemnînd categoriile — astăzi poate mai mult ca oricînd confirmînd formula lui Tudor Vianu de „modificări ale frumosului” — n-au putut opera în contul lor. Varietatea artelor (practic infinită, deși calcule combinatorii propun, prin con-

¹ Un exemplu: criteriul evaluării locului ocupat de om. Într-o lucrare de serioasă analiză (Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Edit. Academiei, 1960, p. 274) se propune drept criteriu de valoare al unei opere de artă surprinderea „în structura ei a expresiei unui număr mai mare de relații umane”. Coordonat și cu alte criterii (care nu făceau însă obiectul studiului citat), criteriul ar putea avea o reală eficiență.

siderarea simțurilor umane, un număr epuizabil — vezi și comunicarea lui Tretie Paleolog, *Revista de filozofie*, nr. 6 din 1967) nu neagă identitatea concretă a artei însăși — distincția lui Th. W. Adorno (comunicare în cadrul anualelor, *Rencontres Internationales de Genève*, 1966, tipărită în *L'Art dans la Société d'aujourd'hui*), întemeindu-se chiar pe aceasta ; apoi, varietatea tipologiilor, sincronă cu diversificarea și multiplicarea formelor estetice, nu marchează decât aceeași tendință spre dezvăluirea omului, mai precis, a relației subiect-obiect (și acesta considerat dinamic) în care e implicat.

Poate că — fără a intenționa astfel un studiu al surselor și al motivelor filosofiei lui Heidegger — *dezvăluirea* care articulează, pe de o parte, chinuitoarea răsucire în jurul întrebării : „Was ist das — die Philosophie?“¹ și, pe de altă parte, întreaga sa estetică aletheia, deci dezvăluire a adevărului — este o *apariție simptomatică* în câmpul sensibilității filosofice moderne. Apologia lui Socrate, care stă drept *motto* al uneia din încercările de dezvăluire a articulației viziunii estetice a lui Heidegger, ar putea foarte bine să fie rostită cu privire la filosoful german retras acum la Freiburg. Existând prin artă, ca al treilea termen, artistul și opera realizează esența ei : „So wäre denn das Wesen der Kunst dieses : das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“², punerea în operă a adevărului celui ce ființează. Faptul că, după ce s-a vorbit mereu despre artă ca frumos, prilejuiește acum o speculație asupra ei ca adevăr — nu ne poate scăpa. După cum „Seinlassen des Seienden“ (a lăsa să existe cel ce ființează) nu poate, de asemeni, să nu se conjuge cu aspirația spre trăirea plenară și exprimarea acestei trăiri conștiente — autentice, ar zice filosoful — în opera de artă. Detașată din întreg, considerată în fragmente, fie

¹ M. Heidegger, *Was ist das — die Philosophie?*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1956.

² M. Heidegger : *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt, 1957, p. 25.

prima, fie a doua dintre idei nu face decît să răspundă, printr-o anume lumină pe care o degajă, problematicii creației de valori estetice. *

Dezvăluirea nu este un accident (sau o fixație) de lectură; incapabil să răspundă problemelor fundamentale ale filosofiei moderne, Heidegger — și asemeni lui numeroși alți gînditori, de orientări diferite — este una din *prisme* prin care are loc refracția razei cercetătoare a conștiinței omului modern. Mistificările se petrec nu la nivelul problematicii, ci în spiritul abordării ei și în siluirea necesității obiective sub presiunea unor răspunsuri dinainte date, ale unor soluții anticipate. „Seit ein Gespräch wird sind“¹ — „de cînd sîntem un dialog“ — vers pe care filosoful îl alege anume din poetul preferat, fixează iarăși una din condițiile artei moderne. Mai mult, între *sensurile parțiale*, constitutive ale *sensului global* al progresului artei, cel al dialogului, extins la nivel existențial, este cu certitudine unul. Referitor la aceasta, două observații se impun cu necesitate. Dacă într-o vreme — ca urmare a unui mod de abordare mecanic, lipsit de nuanțe, adialectic — se scindase artificial și arbitrar obiectul esteticii, într-unul al artei decadente (cuprinzînd relativ global arta creată în realitatea socială a sistemului capitalist, ignorînd deci realitatea celor *două culturi*, de care vorbea Lenin, în acest tip de societate) și altul al artei ideale (cuprinzînd relativ global arta realității noastre sociale, ignorînd deci caracterul real contradictoriu al întemeierii unei culturi fundamental noi), de aici decurgînd și eșuarea unor judecăți de valoare, în ultimul timp, sub un impuls la fel de mecanic și adialectic s-a vorbit despre artă în general, nota distinctivă a uriașului schimb de valori specific lumii moderne prevalînd asupra notelor specifice ale acestor valori. De bună seamă că sensul progresului social își pune

* Referitor la *Estetica* lui Martin Heidegger, a se vedea și Faud Rifka (Liban), lucrare de doctorat: *Studien zur Aesthetik, Heideggers und Oskar Beckers*, Tübingen, 1965.

¹ Hölderlin, *Werke*, vol. IV, p. 343.

amprenta asupra progresului întregii activități de creație ; de asemenea, arta în societatea modernă dobândește o independență relativă (și astfel o capacitate de influențare și acțiune) sporită. Ca încercare de a vorbi despre mișcarea într-un domeniu atât de complex cum este acela al creației de valori spirituale — și aceasta ar reprezenta a doua observație —, abordarea sensului progresului în artă tinde spre un grad de generalitate care nu poate ignora însă realitatea socială contemporană, dar care are în vedere legitatea obiectivă a progresului social-istoric, așa cum a fost cercetată și expusă în teoria modernă a societății contemporane.

După cum caracteristica de a avea sens a activității umane o găsim și în activitatea spirituală a societății, tot așa caracteristica de a avea sens a creației spirituale și a progresului acesteia o găsim în ineputizabila perfectibilitate a raportului obiect-subiect. Imprimînd existenței umane caracterul de existență pentru sine, sensul activității spirituale se realizează prin calitatea ei de a fi sistem complex de informare și comunicare, de cunoaștere, de exprimare a unor relații social-politice determinate, a sensibilității omenești, deci de construire a unui model uman ideal. Tendința contemporană de a denumi etapele succesive ale acestei construcții de sine — *homo faber* — *homo artifex* — *homo oeconomicus* — *homo significans* — lasă să se întrezărească asimilarea conștiinței progresului de sine. De aici și justificarea pentru a considera ca sens al activității umane expresia trăsăturii caracteristice a realității sociale de a fi subiect, de a da, deci, seama de obiecte, de locul și rolul său între ele (sau în raport cu ele), cu alte cuvinte de a se *autodetermina*. Această autodeterminare marchează în mod esențial dezvoltarea conștiinței creatorului modern de valori estetice ; ea este încă o trăsătură a progresului creației acestor valori. Sensul acestui progres nefiind eliberarea de determinarea obiectivă a artei, ci înțelegerea ei cu o libertate pe care numai acest nou moment al evoluției social-istorice ar face-o posibilă. Autodeterminare nu înseamnă nedeterminare, nici anarhie progresivă. Citind în realitatea creației moderne ase-

menea trăsături, anumiți esteticieni le generalizează, covârșiți de diversitate și diversificare, de caracterul contradictoriu al reprezentărilor actuale, de întâlnirea repetată cu ceea ce părea a fi ultimul cuvânt, ultim flux al apelor, după care ar trebui să aibă loc retragerea, înstăpânirea calmului și astfel a vechii atmosfere și lumini sub care s-a prezentat arta.

Cîmpul creației moderne nu mai are nimic din liniștea muzeului, nu se reduce la climatul sălii de concert și nu dă răgazul lecturii repetate în bibliotecă. Și ar fi inutil să credem că acestea vor fi redobândite. Autodeterminarea a condus, în anumite arte mai mult, în altele mai puțin, spre forme de artă ca existență. Dezvăluirile produse astfel au părut să fie, de fiecare dată, ultime. Dar neexistînd un model uman ultim și legea sa de evoluție — sensul deci — fiind perfectibilitatea (evident în sensul ei dialectic, contradictoriu), o direcție ce părea de la început condamnată a moștenit nota definitorie a subiectului ei, adică ineputabilitatea. Progresul înregistrat astfel — și de obicei sînt invocate aici asimilarea aleatoriu-lui, sau formele de happening — nu are un sens global, dar dacă într-o asemenea formă de expresie își găsește reflectarea societatea legilor de consum și a tehnocrației — ipostază a dezvoltării contemporane a forțelor de producție și a devenirii științei ca parte componentă a acestora —, nu putem să nu remarcăm că ea are o capacitate reflectorie mai vastă, că manifestă și aptitudinea exprimării realității sociale a relațiilor de producție emancipate, și a unei reale victorii a omului asupra înstrăinării și alienării sociale. Sensul acestei evoluții se citește în progresul conștiinței libertății — formulei hegeliene, parafrazată aici, corespunzîndu-i însă acum un alt conținut.

Procesul de înstrăinare, ca proces de autodepășire a omului — după cum îl putem interpreta din *Manuscrisele economico-filozofice de la 1844* ale lui Marx — are la bază considerarea nu numai a raportului om-natură, dar și a faptului că omul însuși e natură¹. Aceasta e echivalent con-

¹ K. Marx, Fr. Engels, *Opere din tinerețe*, Ed. Politică, 1968, p. 565.

sacrării sale pentru totdeauna ca ființă integrată. Ceea ce filosofiile defetiste deplîng ca fiind rezultat al civilizației moderne, e, de fapt, minunatul cîntec al ursitoarelor, pentru că doar prin succesiunea actelor de obiectivare (și, astfel, de „înstrăinare”) el se poate depăși. Procesul e dramatic, omul e *ceea ce se dezbină de sine*, monadă de *ben diapheromen beauto*, într-o lume a cărei lege este chiar aceasta. Realizînd deci legea prin sine, mereu în căutarea sa, dar astfel *pierzîndu-se mereu ca ființă, și regăsindu-se ca specie*, omul apare ca natură, dar și cu o proprie natură, deci obiect la rîndul său. De aici, lectura de la sine a gândului lui Marx : „Pasiunea e forța cu care omul își urmărește cu energie obiectul”¹ și confruntarea ei cu realitatea în care pasiunea e mai evidentă (sau ar trebui să fie). Progresul artei moderne a adus cu sine redimensionarea a numeroase dintre caracteristicile expresiei sensibile. O luciditate evidentă, în rînd cu tendința spre expresia încărcată de gând, au cenzurat spontanul expresiei pasionale. Dar energia „cu care omul își urmărește obiectul” este infinit mai mare decît aceea depusă în oricare din operele intrate deja astăzi în istorie. Cu acest fapt consemnat — și conjugat tezei că istoria artei, a creației de valori estetice, reprezintă și ea un mod specific al mișcării sociale — ajungem la ideea că progresul artei ilustrează semnificativ o tensiune adîncă, a existenței însăși, care pare doar a se dezvălui, dar în realitate se caută pe sine, negîndu-și aparența sau, mai exact, raportîndu-se critic față de ea. Cîtă vreme „Munca înstrăinată înstrăinează pe om de propriul său corp, ca și de natura din afara sa, ca și de esența sa spirituală, omenească”², progresul artei a avut ca sens opunerea față de acest efect. O citim ca opoziție, deci, în toate etapele pe care le-a parcurs creația de valori estetice, marcînd mai puțin decît o atitudine, o condiție. Munca artistului însuși, în acest mecanism, e înstrăinată de esența sa spirituală ; arta modernă, prin capacitatea ei de atitudine, prin neliniștea pe care o degajă, prin tragismul

¹ K. Marx — Fr. Engels, *op. cit.*, p. 592.

² *Ibidem*, p. 490.

ei pronunțat tinde spre altceva. Degajându-se de figurativ, de narativ, de armonic, de toate acele mijloace și procedee care i-au marcat condiția, ea nu o face din spirit anarhic sau pentru că toate aceste calități și-ar fi epuizat capacitatea expresivă. Tinzând spre adevăr, cu aceeași forță cu care tinde spre un frumos nou, ea este expresie a unei aspirații calitativ noi, aspirație niciodată încă încercată cu aceeași necesitate ca acum. Se depășește acea realitate pe care Camus o considera singura¹, și care e „sentimentul omului de a fi străin pe lume“, chiar natura sa de „ființă înlănțuită“ (și Marx precizează cum am văzut înainte, *avant la lettre*, în ce constă această înlănțuire); progresul artei, ca obiect care are subiect (deci ca proces de mișcare, transformare și dezvoltare ce există *pentru sine*, ca obiect la care se raportează oamenii) se identifică pe acest parcurs cu năzuința umană globală, tinde spre reconstruirea integralității umane sau, mai exact, spre construirea distinctă a unui tip nou de integralitate, corespunzător unui nou stadiu al evoluției omului. Sensul său e *regăsirea*, dar nu reîntoarcere propriu-zisă spre ceea ce a fost, ci simbolică, și dacă filosofia idealistă nu poate determina conținutul real al acestei mișcări, urmarea nu e alta decât că-i atribuie o finalitate în afara omului, în afara cauzei și scopului ei. Întruchiparea materială, care este condiția de existență a valorilor estetice noi, imprimă manifestărilor demiurgului modern, pe care-l reprezintă omul, forma specifică de activitate care, *prin obiectivare*, *se autodetermină*. Ideile nu se obiectivează direct, dar participă, cu o pondere mai mare sau mai mică, la obiectivarea ființei creatoare, obiectivare niciodată redusă (nici de conceput!) doar la realizarea gândirii, ci extinsă la ansamblul forțelor și manifestărilor vitale. Activitatea de creație materială, deopotrivă cu cea spirituală înseamnă confruntare, tensiune a cunoașterii și a aplicării, semn al determinărilor specific omenești, adică năzuința a creației de sine, ca subiect conștient, și a realității ca natură umanizată.

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1958, p. 123.

Estetica industrială, componentă a esteticii, dar tinzând spre o anumită autonomie, apare tocmai în contextul acestei tendințe. Ea nu este, considerată în acțiune, artă *placată* pe industrie, nici chiar artă *aplicată* industriei¹; dimpotrivă, ea se prezintă ca artă *implicată* în producția materială, proiecție, deci, a omului pe lungimea de undă a participării sale pasionate, afective, la regăsirea obiectului său.

Funcționalitatea în progresivă creștere și diversificare a unor forme noi, realizate în practica supunerii ameliorate a naturii, dovedește faptul că estetica industrială cristalizează componenta estetică a activității omului ca factor extraestetic, accelerator al progresului calitativ și al creșterii eficacității sociale a producției. Implicând, în premisele sale, pe o scară superioară — și care este de mult atinsă de societatea modernă — relațiile dintre om și unealtă (ergonomice), componenta estetică și-a vădit valoarea formativă în domeniul în care ceara moale a conștiinței subiectului uman este cea mai aptă modelării. Estetica industrială reprezintă însă, totodată, canalul sensibil al schimbului de informații de natură particulară — privind valorile estetice și gradul lor de adaptare la cerințele sociale. Climatul favorabil infiltrării sensibilului la toate nivelele vieții omenești, asigurat de către creația artistică modernă și favorizat de mijloacele noi de difuzare ale acestei epoci, nu își realizează prin sine și de la sine acțiunea. Elevarea continuă a idealului estetic s-a dovedit a nu putea fi, în această epocă, rezultatul exclusiv al progresului și propensiunii artei. Alături de contactul cu aceasta, omul resimte și efectul unor contacte extraartistice (și chiar antiartistice). În plus, nu e de ignorat nici faptul psihologic (ca mecanism și confirmare) că influența formativă, exercitată de artă pe căile tradiționale ale contactului dintre ea și public, se exercită relativ lent, cu o eficacitate redusă, mai ales dacă avem în vedere forța de propulsare a tehnicii. În mediul nostru concret de viață, acțiunea sistematică a unor factori armonizatori, cum sînt aceia ai esteticii indus-

¹ Etienne Souriau, *L'Esthétique industrielle*, Paris, 1964, p. 3.

triale, au asigurat sensibilizarea la ideea progresului în artă, ca expresie a progresului societății în general, prefigurând dacă nu direct sensul acestui progres, cel puțin convingerea că un asemenea sens există. Dacă dintre profețiile asupra mașinii pe care le conține *Erewhon*-ul lui Samuel Butler lipsește una, aceea e sigur cea privitoare la exigențele ei estetice. Când, producând mașina — și acum cu o participare de ordin estetic sporită — omul se autocreează, este exclus să nu tindă spre înnobilarea acesteia cu cea mai strălucitoare dintre nestematele spiritului său.

Trăsătura de a avea sens a activității productive, și a progresului acestei activități, e proprie și celorlalte domenii ale activității umane. Ca urmare, înstrăinarea prin muncă a omului de esența sa, cum și înstrăinarea sa față de ceilalți („Când omul se opune sieși, atunci se opune și altui om“ — *op. cit.*, p. 567), și faptul că în acest fel are loc și auto-depășirea sa, conduc la tendința regăsirii de sine și a speciei — adică la împlinirea idealului esențialmente uman al unei existențe revelate pasionant, tragic, eroic, lucid, în actul criticii de sine. De aceea, *progresul artei ca progres al regăsirii omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe*¹ acoperă un orizont vast, manifestându-și actualitatea pentru întreaga creație artistică modernă. Un model al artei înseși se desprinde aici, ca domeniu al imaginarului în care au loc regăsiri, puneri deci în conjuncție de tip simbolic, a semnelor unei condiții ideale. Engels, descriind gentilicul („Și ce minunată... este această orînduire... cu toată naivitatea și simplitatea ei“), Lévi-Strauss îndrăgind „reflexul fugitiv al unei ere în care specia era pe măsura universului ei“, Heidegger făcînd apologia, de sorginte speculativ metafizică, a unui fond original, autentic, dau fiecare în parte, și din perspectiva ce le este proprie, temeiul acestui model. Particularitatea oamenilor de a fi *ființe ge-*

¹ Teza decurgînd direct din viziunea manuscriselor citate ale lui K. Marx, explicitată de Gh. Achiței: *Despre Manuscrisele lui Marx din 1844*, *Luceafărul*, nr. 8/1962, p. 1.

nerice (K. Marx) — ființe care în procesul autocreării vieții lor își depășesc individualitatea, se obiectivează, produc o realitate de sine stătătoare — este aceea care conferă sens activității lor. Ca „rezultat” și „punct de plecare al mișcării”, „autori și actori ai propriilor drame”¹, oamenii ca subiect nu sînt numai conștiință, ci și natură. Corelația dintre spontan și conștient în progresul artei, cu deosebire pentru perioada la care ne referim, nu este lipsită de urmări asupra sensului acestui progres.

Poate că nu este inutil să rostim iarăși, avînd în vedere termenii invocați de analiză, avertismentul lui Marx, potrivit căruia înlocuirea subiectului real printr-unul ireal, *conștiința*, este unul din izvoarele gnoseologice ale idealismului. La fel, reducerea societății la obiectul mișcării sale și ignorarea caracterului ei contradictoriu concret duce la materialismul mecanicist.

Ponderea conștientului, reflectînd gradul de subiectivitate, a crescut permanent în decursul progresului istoric al artei. Faptul că omul tinde spre regăsire a devenit conținut conștient al activității sale ; în acest sens, considerarea împrejurării, că orice activitate omenească implică, în actualitate, o componentă estetică, ne poate da măsura viitoare a locului și rolului jucat de artă (și în genere de valorile estetice) în viața omului. Dacă sensul obiectului estetic „nu poate fi despărțit de materialitatea acestui obiect”², constituirea sa ca atare este imposibilă în afara contactului cu o conștiință sensibilă, adică în afara reflectării (între una din formele sale). Receptarea este aceea care certifică un sens, și nu numai sensul operei, ci și sensul artei în general, sensul progresului ei. O asemenea receptare are un grad de complexitate crescut. A privi doar opere de artă modernă poate prilejui receptarea sensului lor (și, în altă ordine de idei, a sem-

¹ K. Marx — Fr. Engels, *Opere*, vol. IV, Ed. Politică, Buc., 1958, p. 134.

² Marcel Breazu, *În legătură cu obiectul și subiectul estetic*, *Forum*, vol. II, 1970.

nificației), dar nu și a evoluției, a direcției acestei evoluții, a sensului ei. Într-o lume a artei exclusiv moderne regăsirea e suspendată, amânată, produsul estetic apare el însuși ca muncă înstrăinată și înstrăinează astfel iarăși pe om de esența sa. Dacă arta modernă vrea să fie *regăsire* — și este, în sensul propus din perspectiva conceptului de alienare, o asemenea regăsire — ea nu-și poate propune o mai perfectă ambianță decât aceea a istoriei progresive a artei. În sine, ea proclamă, ca și Marcuse¹, omul unidimensional; în succesiune, în lanțul procesual, progresiv, ea afirmă idealul unui om al Renașterii, specializat pentru a ajunge prin cunoaștere la esențe, integrat pentru a se putea depăși pe sine. Minunat model și cumva paradoxal în acest timp al sci-ziunilor și fragmentărilor, dar cu atât mai necesar cu cât face din pasiune — energia urmăririi obiectului său de către existența sensibilă, și care este acum integralitatea! — mijlocul sintezei celor două laturi ale înstrăinării (autodepășirea și schimbarea condiției vitale)². Realizându-și sensul abia în realitatea socială a atitudinii estetice, progresul artei aduce modificări ale momentelor de definire a acestei atitudini, adică ale cunoașterii și judecării de valoare. Ca *regăsire*, arta modernă a făcut din obiectul cunoașterii tocmai ființa tinzând spre integralitatea ei. Nu este pur și simplu omul (scris chiar cu majuscule), ci stadiul concret al devenirii sale, neîntimidat că se vede obiect de cunoaștere din partea celorlalți (cum în modelul lui Heidegger).

El se dezvăluie, își încredințează adevărul și pentru asta recurge, mai frecvent decât pînă acum, la *asociație* și *citat*, la *legături*. *Se pune deci în operă*, și însuși faptul acestei acțiuni i se pare uneori semnificativ. Chiar cînd obiectul *prezintă* și *nu reprezintă*, în sensul tradițional al termenilor, tendința e aceeași, sărăcită însă de transcendență, acea trans-

¹ H. Marcuse, *One Dimensional Man*, Beacon Press Boston, 1964.

² Despre care Marx nota (*op. cit.*, p. 567): „...omul se simte liber numai în funcțiile sale animalice, cînd bea, mănîncă și procrează [...] iar în funcțiile sale umane el se simte animal“.

cendență pe care o păstrează mereu, în virtutea perfectibilității în care crede artistul, imaginea regăsirii omului. Limbajul nu e nici el, în progresul său pe linia plasticității și capacității de comunicare, a expresivității intrinseci, un teritoriu abandonat al acestei tentative de găsim și regăsim, de dezvăluire și redezvăluire. Înstrăinării obiectului muncii, și astfel a subiectului de esența sa, i-a corespuns o criză de comunicare pe care fie că dadaismul o refulează violent, fie că „noul val” francez o receptează resemnat, dar și unul și altul — între atâtea exemple — îi dau astfel măsura, amplitudinea. Tendințe spre autonomism, de negare a progresului, și în general a succesiunii, ele populează acel muzeu exclusiv modern de care vorbeam, și în care regăsimile nu sînt excluse — ba poate chiar că năzuința lor e mai vie, necesitatea lor mai dramatic resimțită —, ci doar amîinate, poate pentru a se împlini mai bine. Susceptibilitatea artistului modern, ce se simte mereu trădat (dacă nu cumva prea frecvent neînțeles), derivă din acest sistem de motive. Ea are aceeași calitate cu reacția omului „înstrăinat”, deci suferă aceeași tensiune cu el, doar că nu a găsit încă temeiul sau curajul de a proceda la regăsimi, la confruntări deci, la depășiri în ultimă instanță.

Ca subiect și obiect al actului cunoașterii și care dă, prin atitudine, seama de sensul progresului în artă, omul este, în termenii informaticii, fundamental negentropic, adică ființă ordonatoare. Exercitată asupra unei lucrări, cunoașterea nu poate hotărî asupra sensului progresului în artă ; asupra unei suite plasată în realitatea valorilor estetice depășite, ea își reprezintă subiectul. Adică îi conferă șansa regăsirii — și dacă o face acționînd ca individ, orgolios, atunci își va dori oglinda și nu va depăși comandamentul exigențelor a ceea ce a fost naturalismul sau, mai tîrziu, realismul aparent în diferitele lui ipostaze. Imaginea va fi consumată în „secunda” pe care o reprezintă ca participant la „ora” speciei. Regăsirea în imaginea integralității umane nu e în nici un caz echivalentă cu simpla conjuncție dintre *omul real*, suferind dubla înstrăinare de care vorbea Marx, și *omul reflectat* în operă în chip idealizant, aparent regăsit, dar de fapt încă o dată

înstrăinat prin ignorarea caracterului real al procesului dialectic al construirii integralității sale. Realismul în sine, sau orice altă viziune care nu implică arta în procesul social real, reflectă la fel de puțin progresul artei ca oricare dintre concepțiile ce se opun posibilității acestui progres. Dacă, dimpotrivă, în faptul gnoseologic în care se află antrenat, omul acesta nu se va afla singur, ci în relație cu societatea sa, respirînd spiritul ei, participînd la progresul general pe care-l prefigurează activitatea ei, va ajunge și la intuiția altei reflectări, superioare, ce-l legitimează abia ea potrivit regăsirii la care aspiră prin artă, și pe care o atinge procesual, adică mai întîi prin colectivitatea sa. Unitatea dintre senzorial, afectiv și intelect reproduce, astfel, structura ideii artistice în rezultatul efortului de cunoaștere. Judecata de valoare, corelativ al depășirii înstrăinării, e simultan și construcție a unui sistem nou de valori, și confruntare, măsură a omului potrivit capacității sale de autodepășire. Existența premiselor regăsirii umane (în realitatea relațiilor sociale și politice, ca și în aceea a studiului dezvoltării materiale a societății) este de neignorat în condițiile în care societatea își asumă responsabilitatea privind accentuarea ritmului mișcării în toate domeniile activității.

În fine, sensul progresului în artă este proliferarea exigenței estetice în cîmpul întregii activități umane, adîncirea deci a disjunției și tensiunii raportului subiect-obiect și, pe această cale, a năzuinței de regăsire. Dezbinat de sine, omul se reîntîlnește în artă cu imaginea sa contradictorie, celebrînd astfel capacitatea de a se autodepăși — semn al individului în trecerea sa, și al apartenenței la specia sub semnul eternității căreia realizează definitiv intuiția infinitului.

CONCEPTUL DE ARTĂ MODERNĂ

CONCEPTUL DE ARTĂ MODERNĂ

„...În arta primitivă starea forțelor de producție se reflectă atât de limpede încât atunci când nu există suficiente date privitoare la starea acestor forțe, ne orientăm după artă.”

(G. V. Plehanov,
Scrisori fără adresă)

„...creația devine neesențială în raport cu activitatea creatoare.”

(J.-P. Sartre,
Qu'est que la littérature)

Dacă, încă o dată — și fără să putem ști că este ultima oară —, am porni în definirea conceptului de artă modernă reluând cercetarea asupra originii artei în genere, fără îndoială că, în ciuda plusului de precizări pe care l-am putea aduce (considerând uriașul material factual ce se acumulează constant), nu am progresa totuși hotărât. Urmărind, cum atîția alții, procesul distingerii artei de viață, de forme sintetice de practică și constituirea unei finalități estetice ca atare, urmărim de fapt afirmarea ei ca o formă a conștiinței sociale. Mai departe, rămîne sarcina istoricului — și nu e vorba de o eschivă oarecare! — să cerceteze izvoarele sociale, gnoseologice și axiologice, esteticianul urmînd să deslușească o *ontologie* a artei în realitatea ei constituită și afirmată ca atare.

Fapt este că, fără a fi ajuns la izvoare, noi navigăm de mult pe fluviul imens al artei; și fapt este, de asemenea, că deși deținem un uriaș muzeu imaginar, în care stau alături produse preartistice și avangardist anticipative, noi n-am progresat în cunoașterea și explicarea creației ca atare decît într-o redusă măsură. Principala noastră reacție rămîne de esență impresionistă, iar cînd ambiționează la un statut egal, ca valoare metodică și instrumentală, cu al științei, nu face adesea decît să înnăbușe respirația vie și freamătul inefabilului, clasificînd aparențe, producînd scheme sau, mai de curînd, structuri.

În muzeul valorilor afirmate — literare, plastice, muzicale, arhitectonice, teatrale — se găsește sistematizat cu grijă un uriaș material care nu reprezintă altceva decât portretul nostru, al lui *homo sapiens*, în evoluția sa de la formele inițiale la cele prezente. Noi am ales după „chipul și înfățișarea noastră” — evident în sens metaforic, adică am validat tot ceea ce ne conține ; nu avem inutile umilințe în fața fragmentelor de ceramică, de obiecte metalice, în fața rămășițelor de lut ars și podoabe, pentru că indirect ele ne omagiază, dacă nu ca persoane individuale, atunci ca stadiu al evoluției umanității. Nu ar trebui să avem, în fapt, nici sentimentul superiorității, sau cel puțin n-ar trebui să-l absolutizăm, pentru că față de tot ceea ce timpul, prin acțiunea conștientă a generațiilor, dar și prin accidente ținând de ordinea materială a lucrurilor, a triat, noi supunem viitorului oricum doar posibilități, proiecte, pe care același timp — poate într-un ritm accelerat — le va înnobila sau le va măcina plictisit.

Putem fi, așadar, într-o dublă neputință : a *refuzului* întregii moșteniri cuprinse în muzeul valorilor estetice (pentru că refuzul n-ar fi altceva decât negația noastră ca stadiu superior al unui proces evolutiv), și a *afirmării* spre viitor a certitudinii propriei noastre proiecții în act de creație sensibilă. Dar sîntem și în splendida situație de a nu accepta această presiune din ambele părți : a trecutului materializat și a viitorului opac în severitate, căutînd în spațiul existenței noastre nu numai explicații și alegeri de moment, ci opțiuni cu valoare definitorie. Adică, acceptînd că sîntem și noi proiectați, infim, dar totuși proiectați, în opera recunoscută ca valoare, îi forțăm determinarea căutîndu-ne nu numai chipul nostru, adică de fapt o recreem mereu, și, pe această cale, dărîmăm zidurile Ierihonului de incertitudine a viitorului cu aceleași catapulte cu care au fost dărîmate mereu. A recrea înseamnă și a introduce în istorie un sens, care este al conștiinței, adică a te elibera înțelegînd (sau introducînd un înțeles acolo unde acesta îți scapă). Față de trecut, libertatea este aceea a progresului — și în această ipostază începe printr-o negație ; față de viitor, a proiectu-

lui, a anticipării, ca act de angajare, și nu de aventură gratuită. A regăsirii umane plenare, prin reîntâlnirea ființei vitale a omului cu esența sa distinctivă.

Așadar, să înțelegem că nu putem numi la nesfârșit muzeul valorilor estetice tezaur de artă clasică și pe cel posibil, pe care tocmai îl edificăm, artă modernă. Dacă am persevera, viața însăși ar fi, a părinților, clasică, nașterea — modernă și devenirea ar aparține curentelor. De altfel, clasic și modern nici nu constituie, în sensul mai sus-amintit, o unitate contradictorie. Modernul nu se afirmă totdeauna în raport cu clasicul; calitatea de nou n-are relație reală cu aceea de supratemporal, ieșit din sfera de acțiune a timpului la care aspiră clasicul (sau pe care l-a atins). Experimentul, inovația, noutatea, actualul, contemporaneitatea — fiecare în parte — ar trebui acoperite de toga largă a modernului, unificate cumva în retorta sa. Ceea ce nu se întâmplă.

Dar să revenim pentru a putea înainta, prin afirmații, la acele câteva — puține — lucruri nu numai cunoscute, dar de consens general. Astfel, clasicismul — nu numai doctrină literară a scriitorilor francezi ai secolului al XVII-lea, nu numai tendință artistică ce se caracterizează prin „sensul proporțiilor, gustul compozițiilor echilibrate și stabile”, cercetarea armoniei formelor, voința de pudoare în expresie, cum se recomandă în particular —, ci etimologic, *de prim-ordin* (lat. *classicus*), sau, mai departe, „cultul Antichității greco-romane”.¹

Indicația nu e inutilă și nici nu cred că a ne întemeia pe o analiză semantică (poate nu atât de pedantă ca la Heidegger) este inutil. Căci *de prim-ordin* ne conduce la multe sugestii, din care dorim să propunem spre acceptare una. Anume, în procesul detașării artei de viață — ca o consecință a dipolului dialectic obiect-subiect —, a frumosului creat de frumosul natural, se instituie și acel *prim-ordin*, sub imperiul căruia făcând din realitate obiectul transfigurării

¹ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, E.L.U., București, 1969, p. 22.

artistice, sensibile, se conservau în actul transfigurării și proporție, și echilibru, gust, armonie. Nu împingem momentul ca atare prea departe, pentru că nici formele ritualului magic, nici expresia jocului liber, nici nevoia originară de a constitui forme, nici munca — pentru că apariția și evoluția artei are drept element hotărâtor viața materială a societății — producătoare de obiecte cu calități estetice nu ilustrează încă apariția ca atare, autonomă, a artei. Ea are loc atunci când, implicând o atitudine, se concentrează asupra unor aspecte semnificative ale realității, adică după ce valoarea de consum nu o mai precede pe cea estetică. Simultan cu acest moment se întemeiază și conștiința realității artei ca atare. Obiectul creat de om devine obiectul unei atitudini axiologice specifice. Implicit, estetica se naște, își manifestă acțiunea atât în planul generativ, cât și în cel al valorificării sociale a operei. Estetismul, ca atitudine și metodă, absolutează realitatea artei până la a o considera autonomă.

Clasicul este deci rezultatul întemeierii operei pe realitatea directă, și se instituie în momentul în care, din întregul creației omenești, arta se impune ca atare și devine obiect al reflectării conștiente. El este modalitatea alienării artistului, în pozitivitatea acestei alienări, anume în faptul că exprimă omul ca ființă capabilă de *autodepășire*.

Este momentul când apare, ca premisă cel puțin, și modernul. Discutăm despre el în ordinea analizei ontologice a artei, pentru că prea multă vreme — și prea mult în ultima vreme — el este identificat cu denumirea pasageră a noului, cu numele provizoriu al acelei producții care, devenind clasică (în sensul valorii reprezentative, ce rezistă peste vreme), lasă în uitare și derîdere modernul nerealizat, neconfirmat. Și discutăm pentru că, întemeiat doar temporal, el nici nu există ca atare, e un simbol operativ, un nume. Ceea ce e fals. Desigur, disputa ar putea părea strict onomastică, de esența celei ce a opus nominalistii realiștilor, dar realitatea confruntărilor dintre clasic și modern ne avertizează că nu despre nume și simboluri e vorba, ci despre viziuni diferite, despre tendințe adânc implicate în evoluția artei și literaturii din toate timpurile.

Analiza etimologică, fără a fi inutilă (cum rezultă și din observațiile privind clasicul), nu aduce decât parțiale revelații. Derivând din *modernus* — neologism care ar fi început să circule în secolul al VI-lea¹ la Cassiodorus, Priscianus ș.a. (acesta provenit din *modo* : recent, de curînd, nu demult, adineaori etc.), cuvîntul trimite, într-adevăr, la o determinare temporală. Se creează astfel, de la începutul folosirii sale, o suprafață de joc a semnificației, relativitatea oricărei determinări de acest fel urmărind conceptul ca o umbră, blamîndu-l mereu pentru indistincția sa. Amestecul, în decursul timpului, a notelor genetice, cronologice, a celor esențiale și fenomenale, obiective și subiective, a agravat situația, răpind conceptului valoarea sa operatorie, golindu-l de conținut în urma supraîmplinirii acestuia, atribuindu-i sensuri care, prin faptul divergenței lor, n-au făcut altceva decât să instaureze echivocul².

Nu se poate, totuși, să nu reținem din studiul etimologic faptul că *modernul* a numit *de la un moment dat*, și nu *de la bun început* (cum, prin inerție, s-ar fi putut să fim tentați să ne exprimăm), produsul nou, reținînd, prin determinarea temporală ce o imprimă, nu doar recentul — care peste o clipă a și trecut în altă calitate —, ci *saltul* adus de acest recent. Este, deci, vorba de un *recent* înghețat, un *de curînd* surprins nu în curgerea neutră a clipelor, una ai-doma celeilalte, ci în înfățișarea sa distinctă. Doar așa modernul este, realmente, un produs istoric, și doar așa se eliberează de blestemul de a numi provizoriu ființa artistică celebrată apoi în marile familii de stiluri, menită clasicizării sau dispariției.

Ca obiect al reflectării conștiente, produsul artistic ce *reflectă realitatea* ni se înfățișează cu *realitatea* sa complexă

¹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 37 ; deși tot aici se situează atestarea pe o diplomă din anul 499, cf. J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1926, p. 270.

² Adrian Marino, *op. cit.*, („încît cuvîntul modern a ajuns să nu mai însemne nimic“), p. 38.

și ni se propune, pe de o parte, ca obiect de cunoscut, iar pe de alta, ca obiect specific determinat. Între realitate și opera artistică, clasicismul păstrează un raport de izomorfism. Așadar, spațiul și timpul obiectiv se regăsesc, exprimate sensibil, în spațiul nou al operei, în durate, în sentimentul timpului (exprimat înglobat). Ele nu mai sînt spațiu și timp real, mișcarea reală, reprodusă în opera artistică, nu mai e mișcare autentică, obiectele transpuse și raporturile lor nu mai sînt obiecte reale. Dar, firește, în parte, au la rîndul lor o realitate, echivalentă realității pe care orice reflectare o are. Ea se naște sub impulsul unor cauze materiale și poate duce la reprezentări conceptuale ale acestei realități materiale.

Imaginîndu-ne acum nu pictorul care copiază cutare capodoperă într-un muzeu, ci pe acela care consideră spațiul, timpul, *mișcarea acestui tablou*, ca realități ce se pot transfigura la rîndul lor, avem intuiția — și am rămas la o sugestie simplă, naivă — a ceea ce este ca *salt*, ca *nou*, ca *recent* (sugerate de analiza etimologică a termenului) modernul. *De fapt, arta modernă este arta care exprimă conștiința propriei sale existențe spre deosebire de arta clasică, exprimînd conștiința existenței lumii obiective complexe.* Dialectica trecerii clasicului în modern și a descrierii modernului reflectă faptul că, procesual, conștiința conștiinței devine ea însăși realitate. Procesul nu e uniform, pictura de tip suprematist s-a și înscris în ordinea realității pe care a stimulat-o (evidentă în realitatea materială a unei arhitecturi noi), poezia sau muzica modernă, aflate într-un alt raport cu suportul lor material, „clasicizîndu-se“ prin faptul devenirii lor ca realitate spirituală nouă, componentă a unui *real* în continuă expansiune.

Conținutul modernului nu este reductibil la conținutul estetismului, fie și pentru că primul nu suspendă înțelegerea determinărilor materiale ale oricărui act de reflectare (dar le consideră în realitatea medierilor succesive), păstrînd mereu conștiința că este și el cunoaștere, de alt ordin, a aceleiași materii vii, în ineputizabila ei mișcare. Ajunși aici,

adică la conceptul propus, sigur că ar urma să identificăm, potrivit unei obișnuite metodologii, precursori, să stabilim eventual momentul producerii ca atare și să schițăm o linie evolutivă. Înainte de orice — pentru că, totuși, nu ne simțim obligați să urmăm canonul unui tip, de altfel, anacronic de demonstrație — să stăruim asupra statutului definitoriu al acestei arte. Întruchipînd conștiința existenței sale, ea are calitatea de a fi în același timp și purtătoare de semnificații asupra artistului, operei, asupra concepției despre artă într-un moment dat și într-o situație social-istorică și națională dată. Ea este, după ce clasicul de asemeni a fost, o *estetică*; iar dacă cel dintîi, clasicul deci, este estetică, cum de pildă fizica sau matematica sînt și filosofie, modernul este estetică *implicită* în sensul propriu al cuvîntului, este o *metaestetică* de a cărei explicitare sîntem preocupați. În cuprinsul modernului se conservă purtătorii materiali de semnificație, limbajul, se conservă, de asemenea, concepția asupra lumii în schimbarea ei, dar opera modernă nu e interesată atît de lume, în sensul ei imediat de materie în mișcare — pe care o cedează omului de știință —, ci de reflectarea ei, de modul în care această reflectare este uman, social, politic, psihologic impură, dar de asemeni aptă de idealitate, pentru că tărîmul ei este acela al regăsirii umane. Modernul presupune conștiința de sine, proiectul ameliorărilor, dimensiunea viitorului. El este prospectiv și exprimă, în termenii artei, *ideologia revoluțiilor ei*.

De fapt, cum în general absolutul, ca puritate, esență, adevăr ș.a.m.d., nu poate fi atins ca atare, nici arta nu este exclusiv clasică sau exclusiv modernă. Fidias îngenunchind în fața statuii, pe care dalta sa a iscat-o din inerția și nemîșcarea marmurii, îngenunchează în fața acelei componente pe care de fapt prea rar a avut-o arta sa; adică a poeziei ca atare, a modernului.

Heidegger nu numea această distincție, clasic-modern, niciodată în estetica sa; dar cînd vorbește de unealtă — jumătate lucru, jumătate operă de artă — are intuiția con-

științei de sine a operei de artă.¹ Tot el, cu analiza termenului grecesc de *aletheia* (= dezvelire, deschidere), ajunge la cunoscuta precizare a esenței artei: „punerea în operă a adevărului celui ce ființează“ („So wäre, denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“). Nu mai e vorba de frumos (și perechea sa categorială, urâtul), și în acest sens modernul nici nu se întemeiază pe această calitate, ci de asemeni și pe *adevăr* și *eroare* (în rînd cu celelalte calități). Dar acest subiect ne-a mai preocupat.

Se naște desigur, odată cu arta modernă, pe care o surprindem ca atare în ordinea arhitecturii antice, în poezia lui Sappho, mai târziu în modul gregorian și posibilitatea *autonomizării* sale, ilustrată în zilele noastre de anumite orientări structural abstracte. Pe de altă parte, în contextul fuzionării celor două viziuni, se definesc, în timp, stilurile artistice. Reacția barocului față de clasic, de pildă, corespunde exaltării efectelor, spațiilor, încărcării. Cine urmărește atent conformația pavilionului de intrare la muzeul Zwinger din Dresda (opera lui Matthäus Daniel Pöppelmann) sau arhitectura grea a bisericii Santa Maria de la Salute din Veneția (1632—1687, Baldasare Longhena) remarcă aceeași fidelitate față de idealul echilibrului, acceptat însă ca valoare în sine, autonomă. Efecte marcate de masă, de lumină, bizare și savante sugestii de mișcare, exerciții de virtuozitate (figuri aeriene, draperii, compoziții în diagonală, jocuri de perspectivă). Fondul e clasic; recursul modern e aplicat aparent. Pare că artistul a folosit pre-textual construcția pentru a-și dezlănțui fervoarea.

Barocul literar, mai reținut, nici nu reflectă fidel această înmlădiere, pentru că nicicînd scrierile lui Maurice Scève sau Agrippa d'Aubigné (exemple de notorietate) nu vor exalta, cum statuile podului Carol din Praga, conștiința scri-

¹ „So ist das Zeug halb Ding, weil durch die Dinglichkeit bestimmt, und doch mehr; zugleich halb Kunstwerk und doch weniger weil ohne die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes.“ (*Holzwege*, Frankfurt, 1950, p. 30).

sului ca atare. Poate însă că modernul e prezent în stilul lor „perlat“, în convenționalism. Ar fi, nu există nici un motiv să nu o credem, interesant să urmărim, în evoluția stilurilor, schimbarea raporturilor dintre conținutul clasic și modern al artei — numai exaltarea romantică, și cât de sugestivă ne și apare, spre a nu mai vorbi de simbolism, victorie temporară, și probabil printre primele atât de nete, a modernului — sau de altele. Important ar fi să reținem că am scăpat de strînsoarea unei date, fie și convențională (1880, sau momentul impresionismului, sau prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky, dodecafoniismul, teatrul absurdului ș.a.m.d.), repere ale unei alte geografii, a creației contemporane și a evoluției sale, că am ajuns la un criteriu în care, proiectându-ne pe noi, prin gradul și nivelul nostru de înțelegere și cunoaștere, am lăsat și perspectiva ca el să rămână operativ și în viitor. De unde, de pildă, curajul și necesitatea de a vorbi despre formele incipiente de artă ale viitorului.

Dar să nu încetăm să întemeiem, din perspectiva ontologică propusă, criteriul acesta, mergând de pildă și spre ipoteza — parțială, desigur — a artei ca ontopoieză, una din ipotezele mult discutate astăzi. Descoperindu-se pe sine, conștiința introduce obiecte noi, spirituale, în ordinea realității. Cunoașterea este un act de amplificare, de dilatare cosmică ; ieșit din sfera gravitației, omul nu a redus necunoscutul, ci l-a sporit. Parafrazăndu-l pe Lucian Blaga, am putea spune că sporim, de asemenea, cu lumina minții, a cunoașterii noastre a lumii taină, nu doar cu fiorii misterului sfânt, și nu făcând din neînțeleșuri, neînțeleșuri și mai mari, ci lărgind însuși orizontul cunoașterii. Este un act de nemulțumire conștientă față de un nivel atins, un act de îndrăzneală nouă, definitorie. Este un fel de a „spori“ realitatea însăși, pe care îl îndeplinește nu numai știința, ci și arta. Dar aceasta în felul ei. O dată, cristalizând idealul în concretețea nouă a propriei sale realități, iscând deci simboluri, făcând legături între ele, anticipând. Faptul se produce în condițiile acțiunii legii independenței relative a artei față de realitatea materială. A doua oară, atunci când arta nu numai că se raportează cognitiv, gnoseologic, la real, dar

îl și generează, îl numește ca realitate secundă, îl realizează adică în realitatea sa proprie. S-a numit această realizare, în filosofia română mai recentă, cu termenul de *onomaturgie*: metamorfoză a non-existenței în existență prin (și în) acel *a-fi-rostit*. De fapt, arta modernă ia ființă, în sensul conceptului propus, când arta se *rostește* pe sine; rostindu-se, ea e acțiune — și în acest sens (vom reveni, de altfel) — ea poate fi *conexare la real* și de esența clasicului (cum despre *action painting* sau *action poetry* sau *poesia da fare* vom afirma, referindu-ne la acțiune și nu la obiectul ei, care aparține ca realitate estetică modernului) — sau poate fi *formare*, deci construcție din dat de operă, deci de esența modernului (așa-numitul — într-o clasificare discutabilă — *happening* autocontrolat).

E de la sine înțeles că operația asumată a exprimării conștiinței de sine a esteticului nu devine semnificativă ca artă — adică nu depășește jocul, decorativul, întâmplătorul — decât atunci când se prezintă și cu ambiția (mărturisită sau nu, conștientă sau nu) de a impune un sens calitativ în ordinea realității (în general, și a celei estetice în particular) prin limbajul ei.

Arătându-se prin sine, arta modernă depășește calitatea obiectivării oarecum neutre, ce caracterizează arta clasică. Relația subiect-obiect se mută în planul cunoașterii de sine; ipoteza nu e pur și simplu organicistă — arta ca organism autonom, cu legi interne de dezvoltare, cu o mișcare internă proprie — cum poate părea într-o primă înfățișare. Rostindu-se, adică spunând că nu este — pentru că în spectacolul receptării clasice *nu ea este*, ci obiectul transfigurat de ea — *ea devine*, se obiectivează. Evident că de aici și pînă la a considera arta modernă doar ca acțiune, indiferentă la scop, e o mare diferență, și numai o optică fundamental falsă poate uni într-un tot concepția aceasta ca atare și experimentul accidental.

Marea și extraordinara disociere are loc atunci când, fie și în forme neevoluate, creația a pus stăpînire pe cunoaștere. De atunci încă s-a decis viitorul acuarelei abstracte a lui Kandinsky, a suprematismului lui Mondrian, deschiderea din *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, *Scambi* de Henri

Pousseur, *Sonata a III-a* pentru pian de Pierre Boulez sau poezia lui Trakl, Isidore Isou, Tzara, scrierile lui Urmuz, Beckett, Vian.

S-a recunoscut, de fapt, nu o dată că delimitarea cronologică istorică nu e suficientă, recurgându-se la izolarea anumitelor note estetice. S-a recunoscut și necesitatea unui criteriu eficace de diferențiere, propus în cercetări mai noi a fi acela al modificărilor raportului artă-viață — sincron, contradictoriu, unitar. În acest sens, de pildă, e foarte aproape de ipoteza noastră o aserțiune, fenomenologic construită, de tipul: „ori de câte ori ordinea socială și morală terestră coincide în literatură cu ordinea ideală, imaginea vieții se suprapune peste imaginea spiritului, opera exprimă ideea sau adevărul absolut instituind ierarhia fundamentală a valorilor, epoca respectivă poate fi definită drept «clasică».” De aici, mai departe, momentul când literatura se opune vieții (și nu o mai imită), pînă la racordul cu tipologia lui Saint-Simon, potrivit căreia „epoca veche, clasică, este «organică», epoca modernă se relevă critică”¹.

Conexînd istoria spiritului modern cu aceea a artei, nu putem să ignorăm faptul scindării conștiinței teoretice de cea practică și, ca urmare, să mergem spre alte note ale modernului, mai critic decît clasicul, demitizator, raționalist, formal. Conștiința ficțiunii și, de aici, apariția posibilității negării și eradicării sale, autonomizarea și formalizarea, tendința spre idealitatea și opoziția față de canon fac din modern oglinda răzvrătirii clasicului. Avînd conștiința formei, modernul o activează, o incită la manifestare pînă la limita sufocării, când se exercită asupra vidului. Clasicul n-are decît conștiința conținutului, se și identifică cu el, ispășind onomaturgia realului, adică aplicația succesivă de mortar ce cade continuu, ratarea inefabilului. Mărginită la a fi, arta clasică stă față în față cu arta ce se cunoaște pe sine. Moartea celei dintîi este fatal și moartea celeilalte. Nu știm dacă poetul sau dramaturgul antic, interpretînd mitu-

¹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 54.

rile, a raționat sau nu la arta sa. Nu teoretizarea i-ar fi conferit modernitate. Știm doar că există în cuprinsul tragediei antice întrebări asupra rostului poeziei, al muzicii, al solemnităților, al arhitecturii; știm că există justificări — corul justifică autorul pentru soarta ce le-a hărăzit-o unor personaje —, rar, dar există. Și astfel, știm că există modernul. El se prelungește mereu, mai firav sau mai dezvoltat, atinge în Renaștere o splendidă afirmare — epoca fiind a titanilor ce-și cunosc valoarea, a estetismului, a criticii, a tratatelor. Ronsard și du Bellay, Ben Johnson, Torquato Tasso sînt moderni, la fel alții — despre Michelangelo curînd mai pe larg —, pentru că în textele lor, în lucrările muzicale, în pictură, sculptură, arta se caută și se înfățișează pe sine, își permite răgazul reflexiei asupra sa, își caută determinările (esență, gen), adică recurge la un soi de vizionare critică.

În suita de profesii de credință pe care istoria civilizației le înscrie între valorile de prim-rang, se vor afla întotdeauna ca puncte de cristalizare ale modernului *Ars poetica* a lui Boileau, Pope, Dryden, Schiller, Goethe, Keats, Shelley. Întemeierea conceptului de artă modernă pe acest nucleu ontologic, spuneam că-și are precursorii săi — o parte chiar cei amintiți ca producînd conștient modernul, cel puțin prin profesiile lor de credință teoretice —, dar, între aceștia, unii vor rămîne cu certitudine legitimați ca atare, sesizînd că devenirea conștiinței estetice ca act de creație nu e un accident, ci o firească și necesară depășire, moment de opoziție față de clasic. Aristotel poate fi bănuît de intuiția modernului — asimilînd scrierile sale eseisticii literare —, Platon este însă unul din cei care prelucrează intuiția aceasta, după cum, sărînd — nu chiar arbitrar — peste secole, Horațiu și toți autorii de „artă poetică” reprezintă o etapă a conștiinței poeziei. Mă opresc, însă, — ca la un punct de referință, căreia nu se mai poate spune că îi insuflăm noi ideea pentru a ne bucura apoi că o găsim și a o considera un argument — întîi la *The Philosophy of Composition* a lui A. E. Poe și apoi la *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) a lui T. S. Eliot, ce remarcă nu numai accidentul introspecției critice, ci și metodică sa, semnificația.

De bună seamă, poezia și-a dobândit conștiința de sine înainte de a fi ajuns în stadiul simbolismului ; artele, fiecare într-un context precis, au avut și ele bine definit momentul acesta. Poate că el nu se reduce la acea mutație considerată fundamentală, și care este intelectualizarea procesului de creație, dar în orice caz a favorizat-o. Improvizatia clasică și improvizația modernă au, firește, o natură și o finalitate deosebită. De asemeni, spontaneitatea liberă a modernului — dezvăluire a mecanismului descoperirii, risc, expunere — angajează altfel interpretul decât spontaneitatea celui care se află parcă într-un tub imens cu lumină la ambele capete : realitatea și modul transfigurării ei, rămânându-i doar bîjbîiala parcurgerii drumului între cele două limite.

Întemeind, în sensul discutat, conceptul, se impune, firește, să discutăm despre toate acele consecințe ce decurg din interpretarea sa și care privesc tabloul criticii și esteticii actuale. Accepțiunea strict temporală a modernului conduce și la regretabila judecată de valoare, privind imitarea, adaptarea sau recuperarea unor perioade de stagnare¹ în arta și cultura unor țări sau zone geografice. E vorba, în fapt, de acea reală neuniformitate a progresului artistic — cauzată în primul rînd de neuniformitatea dezvoltării forțelor și relațiilor de producție —, pe care epoca contemporană a accentuat-o, dar ceea ce se imită sau se adaptează nu e modernul, ci forma sub care se prezintă arta în general la un moment dat. Recuperarea se produce, în aceste cazuri, în plan strict fenomenal. E, deci, de subliniat că în aceeași măsură se recuperează în acest plan și clasicul (a cărui permanență, în arta indiferent cărei perioade istorice, va mai constitui obiectul analizei noastre), adică se recuperează cu aceeași calitate cu care are loc în general schimbul de bunuri materiale și spirituale. Nu se poate însă vorbi de o sincronizare — în sensul la care se referea E. Lovinescu —, pentru că, fiind vorba de nivel de conștiință, și nu de vase comunicante în teoria și tehnica fluidelor, acesta nu e determinat mecanic

¹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 34.

prin adaptarea cutărei tehnici artistice sau cutărui procedeu. Ar mai fi, în acest sens, de discutat și despre caracterul reprezentativ pentru o națiune, a valorilor sale literar-artistice clasice. Admițând că prin tot ceea ce se constituie ca valoare istoricește confirmată și astfel indirect, social și universal, o națiune se recunoaște în trăsăturile sale semnificative (afirmându-și individualitatea în contextul mai larg al valorilor umanității), nu rezultă decât că prin operele sale — dar în sensul precizat de acum — moderne, sau cele în care modernul și clasicul interferează, națiunea respectivă a trasat, de asemeni, pe linia continuității genetice a actului creator, jaloanele viitoare sale dezvoltări. Atunci când Nichita Stănescu transfigurează conținutul de accentuată modernitate al *Luptei dintre Inorog și Corb* a lui Dimitrie Cantemir, o asemenea realizare a virtualităților ține de evidență. Pentru că, începând cu personajele scrierii domnitorului moldovean — sinteză de convenție și realitate —, continuând cu modalitatea narațiunii — parabolă străvezie, înfiorată însă de un înalt gând al filosofiei istoriei —, avem, de fapt, o oscilare între literatura ca reflectare a realității istorice și conștiința acestei literaturi — în acest caz vehement pamfletară. Nichita Stănescu continuă operația diferențierii celor două planuri, a pleurei operei inițiale, și păstrează motivul modern. O anumită gratuitate, aparentă, neutralizează virulența scrierii devenită pretext. Se compune însă o suită de fabule de adâncă origine românească. Ele pot sta — nu valorile le comparăm, ci determinarea internă — alături de cele ale lui A. Donici, de pildă, primele ca fabule abstracte, ale unei faune născută în câmpul conștiinței de sine a literaturii, celelalte ca fabule ale acestor păduri și șesuri.

A afirma drept valoare reprezentativă doar clasicul înseamnă a reduce enorm conținutul unei arte și literaturi naționale. În schimb, cu termenii precizați, la fel ca și modernul, clasicul poate să fie uneori operă de împrumut — grefă respinsă la limită — și a nu observa tocmai acest fapt ar însemna să lăsăm în continuare expusă suspiciunii acea artă care, numită prea îndelung cu un termen devenit sinonim cu efemerul, actualul și moda, reprezintă *cel puțin* la

fel de adânc spiritul unei națiuni. Pentru că, dacă a reflecta realitatea nemijlocită, a mediului de viață, a practicii umane, a obiceiurilor, relațiilor interumane și a reglementărilor acestora ș.a. înseamnă a-ți preciza coordonatele aparente într-un sistem cosmologic dat — de pildă în aparențele spațiului mioritic —, a exprima conștiința existenței artei înseamnă deja a trece de la fenomenalul contingent, la altul, de factură necesară. Atunci când, în expresia clasică, conștiința realității e transpusă în act expresiv, cu încărcătură afectivă, ea este încărcată totodată de o filosofie, reflecție — mai superficial sau mai pronunțat adecvată, — asupra raportului dintre om și mediul complex al existenței sale. Devenind în modern obiect al artei arta însăși, ne aduce mai aproape de nucleul expresiv al fiecărei națiuni, „nota notei“ (în termenii logicii clasice) potențînd „nota“ obiectului însuși. Se petrec, simultan, două lucruri: 1) Se dezvăluie inima însăși, nu numai pulsul ei, nu numai mișcarea sîngelui; 2) se descoperă, paralel cu această adîncime a tot ceea ce se va distinge, și fondul unic, apartenența la umanitate. Regăsirea omului are un sens generic și acesta se realizează plenar la scara întregii societăți, evident de la un anumit nivel al dezvoltării acesteia.

A fost, desigur, posibil să se atribuie modernului nu numai realitatea unui cosmopolitism fundat pe consecințele celei de a doua constatări de mai sus — ci și intenția lui. Ceea ce, dacă poate corespunde unor programe și manifeste ale cutărei mișcări sau grupări (uneori nici măcar moderne în sensul deja stabilit), nu corespunde în nici un caz naturii intime a modernului însuși. De ce n-am constata, deopotrivă, cosmopolitismul clasicului în perioada de vîrf a scolasticii (sub pretexte de natura autonomiei și caracterului suprastatal al Bisericii) sau intenția exprimată ca atare prin proliferarea tratatelor de pictură sau a ordinelor de arhitectură — în Renaștere, epocă ce corespunde formării națiunilor?

Ceea ce întreprindem cu acest exemplu nu e justificarea intenției ca atare, ci disculparea eternului vinovat, numit atunci ca și acum modern. Tot el, numit la fel, a putut fi și eternul erou al luptei pentru reînnoirea și progresul artei și

literaturii. Ceea ce e la fel de fals ca și permanenta sa acuzare. Atribuindu-i-se, în virtutea înțelegerii sale ca recent și *nou*, adică a determinării exclusiv temporale, faptul că reprezintă (și aceasta e una din notele sale !) o *reacție*, o *contestare*, se prelungește de fapt trăsătura sa *genetică*, aceea de a fi constituit la apariția sa un *salt* și o *negație*.

Apresiasi calității și profunzimii acestora, dintr-o perspectivă mai largă, se impune. Impresionismul, care în evoluția spre modern a artei ocupă un loc aparte, stârnea la sfârșitul secolului trecut pătimase reacții, mai toate concentrate asupra a ceea ce părea o adâncă *negație*, un curajos *salt*. Astăzi, el este situat în vecinătatea naturalismului și trecerea timpului (adică acumularea unei conștiințe critice activată în contactul cu noua artă) nu face decât să „clasicizeze” — ghilimelele vor să sugereze folosirea termenului în sensul respins aici, adică de simplă legitimare a valorii estetice — o manifestare cândva „modernă” (iarăși sensul respins, adică numele provizoriu). De altfel, istoria și teoria artei sînt foarte decise atunci când au de stabilit coordonatele aparente ale impresionismului¹. Precizia și

¹ Formă de artă avînd ca obiect evocarea directă a impresiilor, fugitive sau durabile, încercate de artist ! Termenul e lansat public ca atare în *Le Charivari*, 25 apr. 1874, de către Louis Leroy, care ia ca pretext titlul unui tablou de Claude Monet numit *Impression, soleil levant*, pentru a clasifica drept expoziție a impresioniștilor aceea din atelierul fotografului Nadar. Ea era organizată de „Societatea anonimă a pictorilor, sculptorilor și gravurilor”, constituită de către Pissaro, Monet, Sisley, Degas, Renoir, Cézanne, Guillaumin și Berthe Morissot.

Grupul era reunit prin dorința de a rupe cu arta oficială, doctrina estetică pe care o formulară — folosirea culorii pure pe pînză — nefiind de fapt respectată decît de către unii, și aceștia pentru scurt timp. Impresionismul se impune mai mult ca stare de spirit decît ca tehnică. Caracterizări de tipul „independenți”, „artiști de plein air” le convine mai bine, continuînd în fond o tradiție ce se poate data încă la Delacroix (la care desenul și culoarea sînt inseparabile) sau la peisagiștii englezi (Constable, Bonington, Turner), care făcuseră din observarea naturii prima

siguranța specialiștilor se reduc simțitor însă în momentul când urmează nu atât analiza particularităților creației de factură impresionistă, cât a cauzalității sale reale, a relației sale cu dezvoltarea ulterioară a artei. Chiar dacă nu este un loc comun acela potrivit căruia de la impresionism se originează neașteptata ecloziune a artei moderne, el merită să fie luat în considerare. Dar nu se poate, de fapt, profita realmente de această afirmație (cu atât mai mult cei care o acceptă) — cronologic cel puțin exactă! — atâta vreme cât nu se stabilește realmente ce a fost impresionismul, în ce mod și-a realizat virtualitățile și ce virtualități noi a deschis. Surprinde — firește, în ordinea noii aprecieri a curentului, pe cel care, făurindu-și o viziune asupra evoluției artei moderne, constată că aceasta se întemeiază, între altele, pe refuzul imaginii (și esteticii) naturalismului — încadrarea calmă a impresionismului alături de naturalism — sau chiar în cuprinsul său (în epoca sa de epilog) — de către cercetători cu o largă viziune și un spirit de discernământ dintre cele mai acute. Arnold Hauser, încheind analiza *Crizei culturii estetice*, afirmă că : „Granițele dintre naturalism și impresionism sînt vagi“ (fliessend)¹ (p. 927), Kenneth Clark² analizează impresionismul (capitolul *Viziunea naturalistă*) încercînd, totuși, unele diferențieri, cînd prin *Aurora boreală* și *Întoarcerea la ordine* urmează, sub presiunea demersului morfologic, o analiză mai apropiată a unora dintre peisagiștii impresionismului. Werner Haftmann³ pornește practic de la aceleași premise — și le va repeta deseori, analizînd, apoi, formele evolute din impresionism în noua

lor lege (cum și peisagiștii noii școli lucrînd la Barbizon și în pădurea Fontainebleau). Alți precursori, Eugène Bondin, Stanislas Lépine, Jongkind.

Prin analogie, școala impresionistă muzicală, ce transpune în sunete stări de suflet, sentimente, peisaje rare, cercetează mobilitatea și multiplicitatea senzațiilor (aici Debussy, Ravel, Roussel, Schmitt).

¹ *Sozialgeschichte der Kunst und Litteratur*, München, 1956.

² *Landscape into Art*, London, 1950.

³ *Malerei im 20-Jahrhundert*, Prestel Verlag, München, 1965.

artă —, John Rewald¹ încheind amplul său periplu prin constatarea depășirii acestui orizont. S-ar părea, deci, că acest curent *de scandal* la data apariției sale este acum așezat într-o comodă „clasicitate“, moment firesc — ar spune aparența — într-o succesiune necesară, care este în fond aceea a evoluției — onto- și filogenetice a artei. Și totuși, lucrurile nu stau întocmai. Dacă nu simțim că impresionismul conține o negație — în eventualitatea că nu o reprezintă chiar ca atare —, riscăm să ne îndepărtăm definitiv de substanța sa și să ne mulțumim cu ceea ce știu astăzi toate calendarele.

Impresionismul este o afirmație slabă — fără a fi și afirmație, el n-ar fi fost nimic —, și o negație pe măsura acesteia. De aceea nici nu poate fi privit cu folos de la prea mare distanță — sub aspectul evaluării sale filogenetice —, el impune examenul microscopic al motivelor, cufundarea în zona atracțiilor dramatice (și a respingerilor) la nivelul atomisticii sale. Fie că e văzut ca sistem de a percepe lumea drept proiecție pe suprafața unei ape², fie că i se aplică formula de limbaj a divizării petei cromatice³, fie că i se recunoaște meritul de a fi cucerit drept spațiu pictural pe acela al realității (uitându-se, deseori, că nu mai departe D'Aubigny lucrase în exterior!), de a fi folosit contrastul simultan și succesiv (Delacroix, cum se știe, îl folosisse intens), impresionismul nu se revelează — redus la aceste particularități — decât parțial. Adică prin descoperiri (sau redescoperiri) ce se dovedesc, în perspectiva timpului, mărunte, sau doar prin aplicații tematice (noi față de epocile trecute), și cu o aparentă *Weltanschauung*.

¹ *Histoire de l'Impressionisme*, Albin Michel, 1966.

² Afirmația lui Venturi inspirându-se și din aceea că Bondin îl întâlnește pe Monet la Honfleur, urmărind împreună schimbările de lumină în estuarul Senei, sau că plajele de la Trouville, le Hâvre, ferma Saint-Simon la Côte de Grace atrag pe Courbet, Bazille, Monet, Sisley, că cel mai vîrstnic dintre ei, Camille Pissaro, provine din Antilele Daneze etc.

³ Nemaifăcînd deosebire între lumina ca sursă de senzație și cea reflectată de obiectele opace.

Aici opoziția față de convențional, dincolo față de retoric, mereu căutarea unui pământ al promisiunii — în peisajele incendiare ale lui Van Gogh, în calmul agrar al lui Corot, în interioritatea descoperită precaut la Barbizon sau ardent în Tahiti. E o cutreierare, viață de artist ambulant, o sete de unitate în sensul ei primordial și o redescoperire, încă timidă — în comparație cu epoca de redescoperiri pe care o va deschide puțin mai târziu cubismul — a tehnicii japoneze a gravurii *à plats* (cu sistemul lor ingenios de juxtapunere cromatică și recompunerea optică), a esteticii acuarelei (cu fluidități pentru prima dată realizate în uleiuri), și mai e și un interesant sincronism cu dezvoltarea tehnicii fotografice și, în general, a setei de imagine pe care omenirea a început să o cunoască din această epocă.

Impresionismul — înainte de a-l putea defini ca atare — nu se prezintă unitar. El nu este curentul care să se impună, valoric, la nivelul la care s-au impus, individual, artiștii ce s-au manifestat în cadrul său. „Creînd propria sa ordine prin concordanța dintre viziune și configurație”¹, el și-a creat aproape o normă din epuizarea unui unghi ales, a unei perspective. Cînd Monet realizează celebrul ciclu al Catedralei din Rouen (1894) — și în general așa-numitele serii sistematice —, avem de a face mai puțin decît s-a crezut cu studii de iluminare, cît cu epuizări de perspective, în sensul cel mai larg al cuvîntului. De altfel, impresionismul nici nu este școala care să exceleze în imaginație. Apasă asupra ei un soi de academism, estomparea formelor — față de naturalismul propriu-zis —, anticipînd, e adevărat, explozia fauvistă, dar dominantă acestei tendințe e mai curînd reziduul de romantism, resuscitarea sa o dată cu reîntîlnirea (sau, pentru unii, descoperirea) naturii. Impresionismul este, de fapt, o artă cu caracter romantic. Ea deschide însă, prin simbolismul pe care-l practică, drumul spre romantismul evoluat al atitudinilor unui secol emancipat. Dacă nu descoperim o reală undă de romantism, la fel de pregnantă ca

¹ K. Clark, *op. cit.*, p. 129.

fronda ce o conține — dar care nu e atît estetică, cît morală — în *Le déjeuner sur l'herbe*, riscăm să pierdem una dintre cheile cele mai sigure spre definirea organică a impresionismului.

Analiza mai amplă, din unghiul relațiilor sociale și al înrîuririlor asupra dinamizării perceperii sociale a realității (parțial întreprinsă de A. Hauser), aliată cu observațiile privind progresul specific al viziunii științifice a epocii — nu întîmplător manifestate în optica teoretică și practică —, explică de asemenea anumite particularități ale curentului. Autonomia vizualului face parte din revelația conștiinței epocii. Impresionismul propune ideea unui cîmp omogen, răspunzînd tendințelor anterioare de realizare a unei sinteze, prin necesitatea de analiză. Impulsionează deci, cu acest material proaspăt al percepției, mecanisme psihice pe care naturalismul, în sensul său deplin, le inhibase. Dincolo de aparențe, iată cum se ivesc nu simple nuanțe, ci veritabile motive de disjunție. Impresionismul este — din același motiv mai sus precizat — mai puțin iluzionist decît naturalismul. Dar asta nu pentru că nu ar vrea să fie — și în exemple individuale a și fost —, ci pentru că nu mai poate. El propune în locul totalității — și ca urmare a analizei — elementele constitutive. El se concentrează pe realitatea optică, duce cu sine blestemul și servituțile acestei concentrări și se va epuiza o dată cu obiectul propus. Ca unic realism posibil, al senzației, el este de fapt un realism al senzației optice, al resuscitării. Renunțînd la elementele literare ale subiectului pictural, el caută o compensație într-o anecdotică interioară, aceea care se numește concentrarea picturii, mărghinirea la propriile mijloace. „Tratarea unei teme pentru tonurile sale și nu pentru subiect, aceasta deosebește pe impresionisti de ceilalți pictori“, socotește unul dintre primii teoreticieni ai orientării.¹ Activizînd un teritoriu oarecum ignorat al psihicului uman, impresionismul renunță la psihologism și chiar la umanism, are ambiția expresiei pure și

¹ Georges Rivière, 6 aprilie 1877.

ajunge la situația paradoxală de a constata că ea este, prin factură, sursa altor iluzii. Caracterul de salt pe care-l are, evident, impresionismul — dovedit, de altfel, de reacțiile violente stîrnite — atrage atenția asupra particularităților acumulării. Deși ele apar manifeste în tehnica pe care o va exalta impresionismul — folosirea culorii pure, mai târziu descompunerea tonurilor cu ajutorul tușelor separate, aplicarea legii Chevreuil asupra contrastului simultan al culorii — originea lor e alta, și anume tendința generală a artelor de a se vizualiza. Pictura, aparent, n-ar fi trebuit să fie sensibilă la aceasta (vizuală fiind prin excelență). Dar atunci cînd ne propune spectacolul de contraste, jocul de suprafețe, cînd renunță la anecdotă pentru a ne arăta cum se face ea însăși, cînd în fine, la nivel microscopic, dă spectacol de analiză și sinteză de spectre, nu avem în fond afirmația — față de naturalism — a naturii secunde, independente a operei, a noii sale realități într-o lume care, fiind reală, nu încetează a fi din ce în ce mai bogată? Și nu avem, în același timp, negația caracterului linear reflectoriu, pe care arta l-a conservat vreme de secole? O vor exprima — această negație — și Manet, și Renoir, și Degas, și Cézanne, marcînd, intuitiv, caracterul nou al conștiinței artei însăși, dătătoare de seamă acum asupra propriei sale existențe. A colora pămîntul altfel decît cum este, iarba, pielea, nu înseamnă numai reflex al unui anumit sentiment, al impresiei, ci este act de legitimare a unei concepții emancipate asupra artei. De aici vor putea începe marile explorări în spațiul intim al artei însăși, în timpul ei interior. Adică, momentul corespunde unei legitimări demne a libertății artistului, libertate ce se identifică încă — în acest moment — cu acceptarea unui statut egal între creator și obiectul operei de artă. Istoriile pedante ale curentului fixează la 1866 (ultima lor expoziție comună) epuizarea sa. Eroarea provine din aceea că se identifică manifestările unui grup de aparentă omogeneitate (cel puțin a convingerilor) cu substanța acestor convingeri. În fond, rămîne cu titlu de permanență cîștigul marcat în optica asupra artei de către creatorii impresioniști. Trezirea — dintre care cea la neoimpresionism în primul rînd,

aşa cum e sugerată în aplicațiile stricte de istorie a artei — ține de o evoluție ontogenetică. Nu e o vîrstă pur și simplu adunată inertial, ci epuizare a acestui prim strat. Arhetipul de subiect impresionist — bărci cu pînze pe o apă scînteietoare — va mai apare. Și tocmai aceasta ne permite să sesizăm că evoluția nu e tehnică, că negația descoperită abia la nivelul microstructurii se adîncește. Este de altfel o eroare să se vorbească (tentativele n-au lipsit nici în Franța și nici în alte părți), în termenii structuralismului despre impresionism. El ilustrează mai degrabă lupta dintre permanența condiției umane și rigoarea structurii. Să nu uităm că prin simpla mutație de termeni — de la condiția umană exaltată, pînă la apogeul existențialismului, la structură — de la primul la al doilea, asistăm de fapt la o mutație privind viziunea asupra locului și capacității cognitive a omului. Unitatea idealului de afectivitate exaltat de impresionism, într-o lume de discreditare a valorilor afective, avea să-i aducă admirația unui lucid de tipul lui Zola, chiar dacă acesta se înșela asupra caracterului subiectiv al artiștilor grupării.

Marcînd criza naturalismului, impresionismul nu o rezolvă. El dă, de fapt, arta de compensație a unor idealuri risipite, are o anumită prețiozitate, respiră regretul curților ce au fost și ezită, în ton, între ironie și respect, cînd înfățișează echipajele la șosea (la „Bois“, de fapt), distracția noii aristocrații. Să nu uităm că impresionismul aduce și creatorul cu studii de specialitate superflue (cazul lui Pissaro, Sisley). Dacă în literatură oponenții lui Zola, Maupassant — de asemenea de modestă condiție intelectuală — au fost Bourget și Barrès (reprezentînd la propriu spiritul academic și universitatea), ne putem explica și natura unora dintre atacurile suferite de impresionisti în epocă. Estetica trăitului, a interiorității, nu e de rare ori expresia unui subterfugiu, și ar fi inutil să ignorăm această realitate. În fond, odată cu impresionismul se realizează și punctul de apogeu al estetismului, arta întregă suferind mutația spre devenirea ca *species artis*. Natura în sine, cu aspectele ei virginale, pierde din interes ; crește, în schimb, predispoziția spre natura modelată, spre peisajul urban, vechiul *Weltschmerz* romantic ex-

primîndu-se poate mai reținut, dar exprimîndu-se din nou. Mutații în ce privește condiția propriu-zisă a artistului, mai tîrziu în ce privește răspîndirea ideilor impresionismului în întreaga Europă și a spiritului acestuia în aproape toate artele, vor marca de asemenea negația pe care acesta o cuprinde. Cu apariția și dezvoltarea impresionismului nu asistăm la un oarecare fenomen de evoluție, ci la adîncirea conștiinței despre sine a artei. Mărirea și decăderea viitoare a artei și literaturii ar fi putut fi citite în straturile proaspete ale noii depuneri geologice încă din timpul lui Monet, Cézanne, Pissaro. Au trebuit însă să vină simbolistii marii poezii franceze, teoreticienii curentului, filosofia intuiției artistice, drama lui Schnitzler, Hoffmannsthal, Cehov și d'Annunzio pentru ca acest fenomen să dobîndească lumină. Impresionismul este totuși momentul reacției, și nu al conștiinței acestei reacții. Mișcarea și semnificația ei se vor distinge mai tîrziu.

Dacă, în realitate, manifestarea conștiinței de sine a artei a fost urmată într-adevăr de constituirea și întemeierea ca atare, în concepție teoretică, a modernității, nu înseamnă că ameliorarea continuă a acestei concepții rămîne întotdeauna un act în ordinea progresului ei, a refuzului încremenirii și a exercitării unui rol de pionier activ. Proclamînd noutatea sa ca fiind aceea a unui obiect nou al transfigurării — potrivit complexității acestui obiect —, arta modernă a făcut act de conștiință exagerînd, poate, momentul ca atare. Față de clasic, ce decurge oarecum organic — prelungire a vieții și constituire ca aparență compatibilă a acesteia, deci înscrisă în ciclul foarte larg al unei deveniri la scară cosmică, ciclu atît de larg încît menține aparența atemporalității — și, aparent, în afară de timp (pentru că nu cunoaște decît continuitatea naturii însăși), modernul e bornă la răscruce de vremi, e durată — arta progresînd, cum omul însuși, în progresie geometrică față de progresul mediului natural de existență, rapid ca societatea însăși — dacă nu cumva mai rapid —, e refuz. Conformării la canon și model, parafrăzării mai mult sau mai puțin inspirate, modernul îi opune o noutate care nu mai este intrinsecă — și deci indistinctă pînă

la a nu deveni fapt de conștiință —, ci una programatică și implicită totuși. Ea decurge nu numai din obiectul nou al transfigurării, ci și din mai adâncă mutație ce se petrece sub forma schimbării de atitudine, al cărei conținut e asumarea angajată, publică, expresia dorinței de a schimba, de a înnoi, de a depăși. Deci pozitivitatea înstrăinării învinse, integralitatea ideală a omului.

Peste acest moment nu se poate trece oricum. El este de semnificația și valoarea primei expresii conceptuale. În faptul uneltei, se regăsesc încă împreunate *latura clasică* și *latura modernă*; în practica de schimbare a naturii, omul este în ipostază pur clasică; în reflecția asupra schimbării și mai ales asupra reflectării ca act uman, de practică filosofică (în sens larg) și de cunoaștere, el este modern.

Dacă în ce privește gustul — cel vechi opus celui nou — discuția poate să păstreze, în planul termenilor, o indecizie: *gust nou opus celui vechi*, cauzele evoluției sale nu mai pot fi lăsate în faza exprimării confuze. Modernul a fost, nu o dată în istoria artei, negat la rîndul său. Aș socoti, de pildă, între exemplele de notorietate, expresionismul german negat la rîndul său de expresionismul abstract, și acesta, de numitul pop-art.

Dacă, inițial, modernul afirma o dată cu apariția sa și tendința teoretică, spiritul înnoitor asumat ca atare, ulterior noutatea — consolidată de expresia propriei conștiințe — a fost proclamată și de clasic. În acest sens, accepția modernului ca depășire a uzatului, ca respingere, contestare, negare, decurge din absolutizarea împrejurărilor și particularităților apariției sale. Clasicul este la rîndul său contestatar, eroic, își asumă răsturnări de valori. Emanciparea sa poate avea loc, o dată în ordinea consumării virtualității condiției ontologice proprii, a doua oară prin asumarea unui orizont nou al transfigurării realității. Exclusiviste în aceeași măsură, intolerante, ele se raportează nu atît unul la celălalt, cît fiecare, la rîndul său, față de tradițional (surprins ca înghetare în formulă), arhaic. Mai mult, acceptînd statutul intim al acestor curențe potrivit cu obiectul exercitării acțiunii artistice, rezultă o dublă mișcare și o dublă opoziție: o dată

modernul și clasicul în succesiunea de negații reciproce, de conjugări și asimilări — barocul, cum am văzut, fiind una din acestea, dar în general succesiunea curenților sau a stilurilor e o succesiune de predominanță, nu de exclusivitate —, apoi fiecare în parte în cursul progresului propriu. S-ar putea, firește, desluși o istorie a clasicului și o alta, paralelă, a modernului, ca ilustrată prin *progresul* particular al legii interne a fiecăreia dintre ele. Și unul și celălalt pot fi, de pildă, romantice. Despre ce fel de romantism e vorba, urmează însă să mai stăruim.

Există, fără îndoială — și ne plasăm premeditat în lungul unei axe sincronice —, posibilitatea unei secțiuni prin stratul gros de depuneri succesive ale artei de la origini pînă la ceea ce este ecloziunea ei modernă (în viziunea estetică și istorică în ultimă instanță, prefigurată de un Hegel și continuată în contemporaneitate în textele unor teoreticieni de orientări contradictorii), și astfel posibilitatea de a localiza acel curent de maximă densitate și coexistență a unor trăsături ce definesc *romantismul*. Modelul său ideal, adică întruparea într-un corp unic a idealului și a valorii sale specifice, rămîne operă abstractă. Nicăieri, fie că acceptăm că romantismul se împlinește în Anglia secolului revoluțiilor sau în Germania (incluzînd acum și reacția de tipul Metternich), el nu-și va împlini integral virtualitatea. Dar peste tot unde se va afirma, vom recunoaște în manifestările sale apartenența la un trup unic, filiația la o filosofie și, poate mai exact, iradierea unei comune Weltanschauung. Nicăieri altundeva acest concept — pentru că și-a cucerit un statut de element al metalimbajului —, de atîtea ori exaltat și de tot atîtea ori recuzat, nu a fost mai rodnic, decît în viziunea asupra romantismului. Am avea astfel temeuri să-l socotim norma sa internă și sîmburele complex (social, cultural, politic, ideologic) al întrupării ideale, de care vorbeam propunînd, ca instrument de lucru, ceea ce științele moderne numesc model. Ca realizare ideală, abstractă, operativă, însă, el nu poate neglija trăsăturile definitorii ale conștiinței romantice — conștiință care reflectă *condiția individualității eliberată de contingent, exaltată de perceperea propriei con-*

diții și gata să o ipostazieze. Nu poate neglija, de asemenea, *nota specifică a relativizării valorilor în general* (și a celor morale în particular) în opoziție cu parmenidismul (de structură) al epocilor trecute, parmenidism ce maschează perceperea sensului mișcării istorice. Și, în fine, un asemenea model va reține și *constante tematice, note stilistice* cu caracter definitoriu, dar mereu prudent, pentru că, dacă *frecventarea istoriei* este o asemenea notă (nu numai pentru romantismul european, care avea materia primă a unei istorii, ci și pentru cel târziu american, care avea nostalgia ei), modelul acestei frecventări (de la tema ruinelor pînă la istoria fabulată) diferă enorm, și nu mai este, morfologic, o constantă. Nostalgia în imagini, a stelei albastre, a batistelor fluturate și a vapoarelor părăsind țărmuri liniștite pentru a intra în furtuni, este contrapusă unei anumite mulțumiri de sine, reflex al acceptării prea senine uneori. La fel, entuziasmul, pe care un romantic de tipul lui Schlegel îl exprimă organic față de ideea de revoluție în tinerețe, dar la fel de organic față de Contrareformă în anii seninătății sale târzii. *Accidentalul și necesarul* interferează; modelul n-ar trebui să rețină decît definitoriul, și acesta, în ultimă instanță — exprimat în teoria asupra romantismului — e *sublimarea conștiinței că omenirea a ajuns la un punct de schimbare al dezvoltării*. Așadar, continuumul existenței, pe de o parte, și pe de alta punctele sale de frîngere, apreciate istoric și față de care noua schimbare se impune, prin efecte și amplitudini, ca fără precedent. *Elan și reținere, disponibilitate și prudență, individualism și înstrăinare*, se întîlnesc mereu, dau semnul conștiinței adînci sub care romantismul va celebra nu atît mișcarea, ci participarea omului la ea, capacitatea lui de a-i imprima un sens, uneori practic, real, alteori imaginar, inefficient.

Romantismul nu definește numai o viziune, și astfel produsul exclusiv spiritual al acestei viziuni, ci o atitudine și o realitate existențiale. El cuprinde și realitatea materială, se regăsește în produsele activității omenești la toate nivelurile, e prezent în spiritul ce animă procesul definit de Marx ca

fiind al acumulării primitive a capitalului (inclusiv cruzimea procesului), în religie, ideologie, politică.

Dar mai e posibilă — și de data aceasta părăsim încercarea pur teoretică de a da un model — și axa diacronică, a desfășurării istoric reale a evenimentelor. Și în acest caz va trebui să acceptăm că explozia romantică a secolului 18 nu face decât să aducă *la act* ceea ce întreaga desfășurare a activității omenești conținea *in virtu*. Pentru că există elemente de romantism prezente mereu, ca umbră a omului însuși oriunde acesta a lăsat semn al trecerii sale. Receptarea mișcării, a relativismului, nostalgia condiției trecute și neliniștea în fața celei noi, conflictul permanent, dedublarea, dualismele (viață-moarte, real-imaginar), modelul artei ca utopie și cîte altele se pot localiza indiferent unde în istoria creației spirituale (și nu numai spirituale) a omului. Nu întâmplător teoreticienii de astăzi ai romantismului descoperă că notele sale definitorii (de tipul negării normei, insolenței individualiste, libertății formale, cosmopolitismului ș.a.m.d.) sînt notele mișcărilor moderne în general. Și observația e perfect justificată. Dacă am considera numai direcțiile de evaziune ale romantismului (în istorie, utopie și basm, imaginație, nemărginire, mister, copilărie, natură, vid, nebunie), și încă ar fi de ajuns să concedem asupra permanenței, prin motiv și stare de spirit, a romantismului în întreaga creație umană. Evident, cum modelul duce la apogeu, de tip abstract, o realitate care își are organicitate tocmai prin imperfecțiune și impuritate, păstrînd în corpul alcătuirii sale elementul de referință față de care s-a cristalizat în nouă atitudine, tot așa sesizarea permanenței în timp e însoțită de riscul ștergerii caracterului propriu, distinct, al unei mișcări cu o cauzalitate și o finalitate atît de clar conturate.

Dar cine nu va citi simultan cu ochii sincronismului (deci ai modelului conceptual) și diacronismului (deci ai realității interpretată în lumina conceptului) motivul corabiei romantice, de care vorbește René Huyghe, nu va remarca legătura ei cu iconografia „navicellei”, devenirea iconografiei ca mijloc, noul loc al eroului ca urmare a rupturii între alegoris mul simbolic și cel al impresiei (pregnantă la Delacroix).

Nici misterul și teama de moarte (ce i se conjugă, de altfel) sau exotismul nu-și vor vădi organicitatea decât remarcând că ele exprimă conștiința locului nou al omului în univers, dînd seamă, ca subiect, de acest loc, dar trăind sub apăsarea necunoscutului. „Tout est sujet ; le sujet, c'est toi même“, se aude în epocă, dar sensul acestei clamări se regăsește și în epocile următoare. Romantismul german (o sugerează Lorentz Eitner) ne aduce cu obstinație tema ferestrei deschise (în cadrul căreia stă un același personaj cu spatele). Main de Biran caută determinările interne ale individualității (sentimentul forței în cele din urmă), Chios („J'aime la couleur du sang“) exprimă predilecție pentru imaginea violentă a masacrelor, beția pasiunii și a acțiunii, adică în forme diferite se exprimă limita unei libertăți derizorii. Romantismul marchează un stadiu al realității raportului obiect-subiect, și de aceea, în rînd cu celelalte forme ale artei, poate constitui un reper al dezvoltării acesteia spre stadiul ei modern. Cu condiția însă ca motivele și argumentele ei să fie interpretate în sensul lor adînc, semnificativ. Ruina, de pildă, atît de frecventă în peisaj, în poezie, în atmosfera muzicii romantice nu e un accident de topografie, ci același indiciu al unei condiții antropologice noi. Realitatea gîndirii discursive este realitatea unui ontologism subiectivizat, după cum visul, fără a sublima în imaginile refulărilor psihanaliste, rămîne organic integrat viziunii de ansamblu a lumii în care omul descoperindu-se, sau căutîndu-se pe sine, constituie romantismul. El este *proiecție umană concretă* și, în afara acestui adevăr, nu există decât riscul de a nu afla niciodată ce e romantismul, sau de a ne cufunda, fără a dori să cunoaștem, în mistica lui.

Antitraditionalismul în sine nu ține de modernitate, ci de trăsătura intimă, organică, a omului tinzînd spre depășire, spre perfecționare. Ea se întipărește ca o pecete asupra întregii sale activități. Celebrînd eroismul unei anumite arte care contestă spre a afirma o valoare nouă, nu celebrăm un curent, o concepție asupra artei, ci pe realizatorul ei. Tot așa, cînd avem în vedere regresul relativ, manifestat ca deca-

dentism și care, de asemenea, este conjugat — prin confuzie de termeni — doar în relație cu modernitatea.

Deruta provocată de ampla producție artistică, de diversitatea ei, nu are un alt substrat decât acela caracteristic apariției dintotdeauna a noului. Acesta se impune tocmai în raport cu valoarea acceptată (clasică sau modernă) și întâmpină reacția unui gust format. Caracterul funciarmente inertial al gustului, împletit cu omeneasca sete de certitudini, nu este, desigur, singurul motiv al reacției (care se desfășoară între acceptarea gratuită, snob-entuziastă, estetizantă, prudența metodică și refuzul categoric) pe care o stârnește nouitatea. Întotdeauna pe trupul noului a parazitat și producția de adâncă tendință conservatoare sau aceea, de factură agresivă, care ține de impostură (deci ca factor de disoluție a artei). De asemeni, și acea producție ce reflectă rezistența activă a tuturor acelor forțe care, găsindu-se învinse în planul confruntării social-istorice nemijlocite, își caută, o dată cu refugiul, și terenul unei victorii în perimetrul artei.

Aici este zona în care confruntarea dintre nou și vechi, dintre progres, stagnare și aventură, se desfășoară sub cele mai subtile aspecte. Istoria trecută sau mai recentă ne-a reamintit, blamînd uneori pripeala și superficialitatea, aceste lucruri.

Reflectarea realității ca atare sau reflectarea realității artei (dar nu despre critică și estetică vom vorbi, cum în primul caz nu despre istorie, sociologie, etică) nu pot avea rigoarea reflectării științifice. Ca urmare, nici aprecierea lor nu rămîne în unitatea acesteia de măsură.

Iată, de pildă, oricare dintre celebrele *Pietà* ale lui Michelangelo. Subiectul: la origine pur religios. În timp, laicizarea are loc prin estomparea motivului original: coborîrea de pe cruce și înfățișarea momentului în care Christ, aflat în brațele Mariei, își dă obștescul sfîrșit. Artistul se concentrează asupra simbolului ca atare, se eliberează de balastul încărcăturii mistice, cum și de naturalism, reține momentul de tragedie al unei morți de o violență extremă, ideea devotamentului față de o idee (ideea ca atare lăsîndu-se o vreme subînțeleasă, devenind apoi doar calitativ in-

sinuată, sub aspectul ei esențial de umanitarism) și raportul celor două personaje fixe.

Cît este, în prima dintre *Pietà* — cea neterminată de autor —, conținut nou, în expresie și idee, și cît rămîne conținut vechi, conservator, se poate fără îndoială aprecia ca atare. *Pietà* următoare — acum celebrată în biserica Sf. Petru din Vatican — este nu numai laicizată, dar conține și un sîmbure de trădare față de dogmă: o Marie aproape adolescentă ține în brațe trupul celui prea de curînd mort, parcă iubitul ei. În schimb, scena e mai acuzat convențională. Decadența — atît cît se poate folosi un asemenea termen în acest caz — e a formei.

Și, în fine, *Pietà Rondanini*. Unde mai e subiectul ca atare? Nu știm. Începe aici o crîncenă încleștare cu materia, cu arta, creatorul ignorează creație, istorie, se neagă splendid pe sine, leapădă coroana de maestru al formei și se adîncește în abecedarul altei limbi, în obiectivitatea altei realități, a artei însăși. Dalta nu „caută” sculptura aflată în corpul granitului — și nu mi se pare deloc întîmplător că Michelangelo a ales acum granitul —, ci trupul de gînduri și sentimente al unei alte ființe, care este a artei însăși.

Evoluția a avut loc o dată de la clasic — și anume un clasic marcat de motivul religios, supus dogmei și canonului — la modern — în sensul evoluției de la reflectarea lumii ca atare, la exprimarea conștiinței artei însăși —, și, a doua oară, de la decadența crepuscular strălucitoare a motivului ce a stat la baza actului creator la întruchiparea nouă, proaspătă, a unui mit prin excelență laic. Sfînt, față în față, două ipostaze echivalente, unite de către acel arc de boltă pe care-l întruchipează artistul însuși. El ignoră în ultima sa *Pietà* „subiectul”, ignoră figurativitatea ca atare, abstractizînd și dînd trup abstracției durerii, a neconsolării. În subtext, ideea: moartea ne găsește singuri. În text direct, raporturi de goluri și plinuri, ritmuri de curbe și drepte, asociații de suprafețe, racorduri de volume.

A distinge între inovație și regres nu poate fi opera aplicării mecanice a unui criteriu unic. Este un fapt că, în măsura în care putem vorbi despre progresul artei, trebuie să

admitem că acesta nu a avut (și nu poate avea) un ritm constant. Perioade întregi, care în general au corespuns acumulărilor lente din sfera realității materiale (cu deosebire a forțelor de producție) au fost acelea ale consacrării, când se instituia un soi de serializare, cum și aparența atemporalității. Ele nu trebuiesc identificate doar în preistorie [cum e fac, în rînd cu alții, Bernard Bérenson sau Mihai Alpatov, — primul despre formele artistice: „Chiar la popoare civilizate, ca egiptenii, s-au schimbat atît de puțin (aceste forme, n.n.), încît trebuie multă experiență pentru a distinge o figură saitică de una din timpul celor mai vechi dinastii“¹], dar, în același timp, nici nu se poate să nu remarci că ritmul dezvoltării societății omenești a grăbit progresul artei. Actuala ei perioadă de înflorire și de căutări corespunde uriașei revoluții tehnico-științifice, cum și faptului accelerării, sub influența gândirii social-politice revoluționare și a organizării moderne a producției, a întregii dezvoltări sociale a omenirii.

Decadența, ca urmare a acestei situații istorice de o complexitate fără precedent, nu numai că se insinuează mai adînc în corpul artei (clasice sau moderne), dar găsește și mijloacele de a se conjuga cu inovația. Criteriile pe baza cărora ea poate fi apreciată trebuie, deci, să evolueze cel puțin în ritmul artei însăși. Nu o dată caracterul decadent sau reacționar al unei teme, al unei filosofii, s-a bucurat de suportul estetic al unor mijloace de reală valoare, și nu o dată, de asemenea, un fond progresist de gândire și convingeri a fost discreditat de forme anacronice, ajunse în faza decadenței lor. Clasicismul decade, de pildă, când epurează de semnificație și sens reflectarea realității, sau atunci când, în numele unei filosofii a neutralității, vrea să ne convingă de echivalența realității, dincolo de determinările ei social-istorice. Modernismul, pe de altă parte, epuizînd conținutul semnificativ al obiectului său, deduce în formele sale decadente legi și raporturi abstracte, pe care le proiectează, într-un soi de

¹ *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, Paris, 1953, p. 1967.

reacție iluministă, asupra realității, considerată independent de determinările sale concrete.

Nu există, de fapt, o decadență în sine a *action-painting*-ului, de pildă, adică a expresionismului abstract; el vrea să cucerească, pentru câmpul realității artei, o zonă, cea aleatorie, a realității. În esență, el este artă clasică în sensul implicat în acest studiu — declarațiile lui Jackson Pollock sau Harold Rosenberg, considerate drept gratuități, o certifică semnificativ — și la fel aparțin clasicului numeroasele forme de dicteu automat. E, firește, necesar să argumentăm.

Explorarea posibilităților creației elimină, pentru această categorie, ambiția operei și travaliul intens al finisării sale. Artistul iese din condiția sa de izolare — unde medita, pe baza cunoașterii realității sau a artei, la realitatea fiecăreia dintre ele —, face artă în ordinea în care trăiește, adică întărește șirul de legături dintre produsul sensibil și realitate ca atare. Nu-l mai preocupă obiectul finit, poem, pictură, muzică, spectacol. Și nu mai tinde spre el anume, ca spre un obiect supus sacralizării (și față de care se va simți înstrăinat), ci se lasă antrenat în mișcare, dă spectacolul mișcării.

Obiect dintotdeauna al artei, mișcarea încetează să fie simbolizată (mișcarea realității, sursele reprezentării mișcării în artă), și este trăită. Există și o *action poetry* (la italieni *poesia da fare*), consemnând devenirea mijlocului ca scop. N-avem desigur, aici, în intenție, să remarcăm cât de gratuită sau cât de eroică este această sacrificare a operei în favoarea prezentării mecanismului realizării sale. Nu e prima dată când tendința se manifestă — și nu cred că Leonardo da Vinci — „artist care începe mereu și termină foarte rar”¹ — e primul ce o ilustrează; dar ea este o formă de reacție față de modern, prea încărcat de reflexivitate, prea mult concentrat asupra ființei sale. E limpede că dacă, de pildă, în teatru, Oedip-ul modern, al succesiunii artificiale de momente și al reluării lor — deci al plasării într-un timp *sui generis* al dramei, și nu al istoriei sau al mitului —, deci

¹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 60.

acest Oedip nu-și mai scoate ochii, ci se căiește în lacrimi pentru ceea ce conștient sau sub presiunea destinului a comis, nu se putea ca, în limpede tendință clasică, să nu apară *happening*-ul violent și să-l nege. Sau când Hamlet dezertează de la răzbunare și se căsătorește cu Ofelia, același *happening* tinde să înglobeze acțiunea în existența însăși. Clasică e *mișcarea* spre operă — identificabilă în teatru cu spectacolul —, modernă, deschiderea sa, formarea din dat de operă, ambiguizarea, „jocul liber” al semnificațiilor.

Sucesiunile și negațiile au însă o frecvență din ce în ce mai mare. Un *happening in spe* este modelul oricărei piese de Pirandello ; el aparține modernului, e esențialmente reflecție asupra artei, în câmpul realității sale. Dar, când atinge inutilitatea (seria lui Kaprow, cu *Eat*, sau unele din acțiunile seriei John Cage), se cantonează în clasicul factice, de jos, manifestat și aici prin simpla interconectare la sistemul energetic al vieții (naturalist, aș spune), adică își schimbă brusc determinarea și devine opusul celei inițiale. Acțiunile nu mai au semnificație (decît poate în sine), caracterul lor de act tinde uneori spre biologicul pur. Bascularea — între cele două domenii — se poate petrece în plin proces creativ : interdicția de a vorbi, simbolizată pentru cei prezenți de un plasture aplicat pe gura lor. Participanții caută alte forme de exprimare (zgomote, uzul obiectelor, semnelor), se dezlănțuie o anarhie ciudată. Ea dispare la un moment dat și se aud zgomote în cadență. Unii încep să danseze. Dintre participanți, cineva devine centru de interes, el — acest cineva — se zbate, mimează, sugestionează legenda pasiunii lui Christ, o femeie dansează în fața sa un dans lasciv. Omul legat se zbate, dar e ținut cu forța, Apoi, potrivit structurii narațiunii cunoscute, o întreagă procesiune de oameni murmurînd (plasturele rămîne ca interdicție a vorbirii) îi trece prin față, îi sărută picioarele. Deodată, un participant își smulge plasturele și scoate un urlet. Lumea năvălește asupra sa, impostorul îl înlocuiește pe cel care fusese ținut pe cruce. Se imită torturarea, el scoate sunete violente, lumea se dezlănțuie, un altul își scoate plasturele, apoi altul, sfidîndu-i pe ceilalți. Are loc, într-un soi de maieutică a gesturilor, re-

descoperirea cuvîntului. Începe o sărbătoare. Se ajunge curînd la o orgie de cuvinte, la uzura lor, la nostalgia momentului cînd comunicau altfel decît prin cuvînt.

Este un exemplu de *happening* autocondus, acțiune ce comportă *norme* și *valori*. El trece prin faze diferite : neagă realitatea și propune un model arbitrar, apoi reia relația cu realitatea, produce simbioza simbol-realitate (a ficțiunii), înalță și doboară mituri, e, deci, succesiv clasic, clasic-modern, modern-clasic, modern. *

Creația tradițională își însușea (și își mai însușește, declarat sau nu) norme, reguli, tipuri. Ea întemeia modele și se verifica prin ele. Criteriul estetic era norma internă, realizarea ei ideală. Ceea ce nu scapă, de pildă, creației de esență modernă — formală în premise și rezultate — a calculatorului. El nici nu caută atît cît pare — mă refer la suprafață —, ci se adîncește, epuizează virtualitatea unui model și ne permite să alegem. Evident că în măsura în care neliniștea și tensiunea progresivă, a artei țin de natura ei însăși, criteriul — în acest caz al obiectului — nu poate decît să se resimtă de pe urma acestei unități a naturii artei. Adică nu se poate clasifica în funcție de căutarea ca atare, ci de obiectul acestei căutări.

Decurge de aici, pentru o întreagă zonă recentă — prin amploare și ecou — a artei și literaturii, aceea care asimilează sau exprimă aleatoriul, necesitatea de a aprecia de la caz la caz despre ce este vorba. Modernitatea, după ce am refuzat să o acceptăm ca nume provizoriu atribuit recentului, nu poate fi recunoscută ca atare — deci ca semn distinctiv și calitativ — nici în cazul acelei creații care, aplicîndu-se asupra realității, nu mai cuprinde drept semnificativă simetria, armonia, echilibrul în sens static, ci trecerea, întîmplarea, neprevăzutul, a unei desfășurări oarecum rotunde, tendința spre armonia sferei. Ne plasăm, de fapt, cu aceste

* *Le Regard d'un sourd*, un spectacol studentesc (1971, Festivalul de la Nancy), avea loc, miraculos, într-o lume de dincolo de cuvînt, teatru mut, desfășurat în sistemul de semne al unui limbaj al imaginilor.

elemente simptomatice în câmpul unei estetici particulare, estetica Zen, sau în acela al ecourilor ei mai noi într-o anumită zonă a poeziei americane (Jack Kerouac, Rexroth, Ginsberg, Ferlinghetti etc.), a picturii de factură tașistă (Tobey, Graves), a muzicii. Chiar în cuprinsul acestei estetici, modernul și clasicul se află îmbinate. Postulând înscrierea prin artă în discontinuitatea pozitivă a existenței, Zen-ul ia aparența modernului (spontaneitate, echivoc), dar de fapt rămîne cantonat în limitele postulatului său filosofic (mai curînd mistic): divinitatea e prezentă în multitudinea vie a tuturor lucrurilor, fericirea este urmarea acceptării realității. Îndemnul către satisfacția oferită de către tot ceea ce este trecător, paralel cu refuzul demersului cognitiv de orice natură, a cristalizat într-o concepție de tip programat anti-intelectualist. Făcînd, de pildă, apologia iluminării (satori), estetica Zen promovează spontaneitatea actului creator, cum și valoarea influențelor întîmplătoare, modelul unor imagini ar istice nedeterminate, a unor interogații *sui generis* (Koan), menite să dea dovada eșecului inteligenței.

Refuzul simetriei, flexibilitatea, ideea de proliferare a formei, indefinitul, valorificarea spațiului ca entitate pozitivă în sine (propunînd, în pictură, de exemplu, ideea de unitate a universului prin tratarea comună a fondului și personajelor), prevalența petei asupra liniei, lichidarea ierarhiei sunetelor, reflectă în planul tehnicii conținutul budismului mahayana. Resurecția acestei estetici, ce s-a impus ca „un substitut mitologic al conștiinței critice”¹, este explicabilă și prin îndemnul ce-l conține spre „a se bucura de ceea ce este trecător într-o serie de acte vitale”, răspunzînd deci, pentru zona în care a avut ecoul de care vorbim, acelui individualism anarhic ce a condus spre „forme de reacție a-ideologică, misico-erotică în fața civilizației industriale (fie chiar și prin recurgerea la halucinogene)”².

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, E.L.U., 1969, p. 221.

² *Ibid.*, p. 222.

Coeficientul de întâmplare de la care porneam în analiza aceasta, nu mai puțin accidentul, erau manifestate încă de baroc. Ca să nu mai amintim că romantismul le conține drept trăsături (de la inspirația romantică exaltând dicteul fericit al muzei, la opera însăși). Clasicul poate fi baroc, modernul — de asemeni. Dar aici nici unul nu e redus la statutul său de stil, și atât. E vorba de determinarea lor internă complexă, adică de variația de la conștiința existenței realității (și reflectarea ei) la conștiința propriei existențe, stilul însuși apărând ca *species varietur*. O teorie a stilurilor — și cîte asemenea teorii n-au cunoscut istoria și teoria artei, estetica și filosofia chiar! — consumă ideea de constant, de tip, adică este obligatoriu ulterioară, sincronică pentru un stil dat, pe care-l întemeiază tocmai prin sincronia modelului reflectoriu, conceptual, propus. Așa se și explică de ce față cu realitatea stilului, în planul reflectării, înregistram în planul cercetării cauzale o puternică tendință metafizică.

De altfel, analiza oricăruia dintre stiluri ne dovedește lesne că e vorba doar de o variație de la un anumit raport între obiect și subiect (corespunzător clasicului) la altul, de o altă calitate și tensiune (corespunzător modernului). Cauzalitatea acestei variații cunoaște o determinare integrală — aceea a progresului omului însuși —, dar și succesiunea unor determinări parțiale, corespunzătoare cauzalității social-politice concrete, a influenței acestor factori, interacțiunii cu ei. Iată, de pildă, barocul.

A fost caracterizat la un moment dat — și părerea aceasta își recrutează și astăzi susținători — ca formă de degenerescență a unui stil (sau tip) general de cultură, a clasicismului în speță. Ar fi, deci, un clasicism corupt, desuet, prețios în pretențiile sale locvace, „fenomen de deviere, de monstruozitate, de prost-gust”¹. Tirania formalismului său l-ar apropia de modern, dar este un formalism sterp. Dar dacă teoria stilurilor — în oricare dintre variantele sale —

¹ Eugenio d'Ors, *L'Art de Goya*, p. 16.

acreditează ideea că formula de încheiere a unui stil este decadentă, atunci reiese de aici, în chip logic, că barocul nu e atît un fenomen stilistic, cît unul istoric. Sugestia a mai fost, dacă nu exprimată, atunci exploatată prin asimilarea barocului unui prestil ce anunță romantismul. Să evocăm argumentele : ca prestil, el trădează o „sănătate interioară“, „simț al echilibrului“, „preludiază“ un stil general, „...cel ce introduce, în aerul devenit oțios al evoluției culturale stilistice, izul proaspăt al sentimentului colorat al naturii înconjurătoare, al lumii fierbinți dinlăuntrul nostru“¹. Mai mult, barocul a mai fost considerat și nimic altceva decît manifestarea romantismului în arhitectură.² Să reținem doar lipsa de decizie a judecății, atunci cînd în cuprinsul formulării sale se găsesc suficiente elemente pentru a se lăsa intuit un răspuns clar. Elementele ar fi : barocul ca element tranzitoriu, apoi ca expresie a interiorității, adusă la lumina artei, în fine, felul în care exprimăm un raport al componentelor. Deși discutat într-o teorie a stilurilor, el este repudiat ca stil, pentru a fi, în cele din urmă, asimilat unei „*forme de manifestare* a spiritului uman“³. În același spirit, Eugenio d'Ors găsește „barochismul un fenomen general de cultură, care interesează nu numai ansamblul artei, ci și literatura, știința, politica, filosofia, morala“⁴. A da seama despre realitate, redusă la obiect, pe de o parte, a da seama despre realitate și aici despre raportul obiect-subiect, pe de alta — iată cele două limite între care clasic și modern nu sînt doar categorii estetice, ci atitudini fundamentale, deci privind — cum barocul ca stadiu al evoluției de la clasic la modern — firește știința, politica, filosofia, morala. Filosofia aristotelică este acuzat clasică ; parmenidismul conține sîmburele modernului, filosofia filosofiei este expresia stadiului ei modern.

¹ Radu Stanca, *O concepție despre baroc*, Sibiu, 1942 (mss. inedit, p. 2).

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Op. cit.*, p. 4.

⁴ *L'Art du Goya*, p. 15—16.

O vreme romantismul apăruse ca gen al barocului — „barocus romanticus“ — ceea ce confirmă prelungirea unei viziuni antropologice, sensul evolutiv integrat și nu aplicat realității. La fel, ideea că barocul trebuie „considerat o constantă istorică care se regăsește în epoci tot atât de îndepărtate unele de altele ca Alexandrinismul de Contrareformă sau aceasta din urmă de perioada „Fin du siècle“. Pentru că sincretismul anticipat al artei viitoare, pe baza considerării sensului progresului în artă, este expresia unei conștiințe generice, integrale, adică simultan clasică și modernă. Inutil să vedem în sincretism amestec de artă, interferențe de tehnici. El se realizează adânc în fuziunea viziunii ordonatoare. Recuperarea simbolică, ideală a existenței, ca regăsire a omului și esenței sale, înseamnă tocmai fuziunea clasic-modern, adică unitatea în contradicția ei considerată ca deschidere. În decursul istoriei artei nu avem de-a face cu clasicul pur, cu modernul pur, ci cu travestirile acestora, cu înmlădierile reciproce pe care „Paralelele dintre cei vechi și moderni“ (*Parallèles des anciens et des modernes* — 1688—1697) ori cunoscuta „Querelle des anciens et des modernes“ (Ch. Perrault) n-aveau cum să le anticipeze. Tot așa, ele nu aveau nici intuiția acestui tip de sincretism. Pentru că a-l accepta cu numele, nu înseamnă încă a fi conștient de modul realizării sale. Și ceea ce e important e tocmai acest mod.

ESTETICA GENERATIVĂ

Conștiinței permanentei artei — considerată în sens larg, aceea de a fi o activitate profund caracteristică omului — i-a corespuns, la un moment dat al evoluției sale, o criză a adaptării conceptelor — făurite vreme de secole — la realitatea înnoirii în toate straturile sale, a creației artistice. Semnele crizei se pot citi în frecvența fundamentare de tipul programelor și manifestelor — elaborări teoretice, în avans față de creație și constituind canoane autoimpuse — a noilor curente de la începutul acestui secol, de pildă, în *Manifestul futurist* (1912), determinarea obiectivă a acestei crize găsindu-se și în faptul că arta se limitase — din numeroase cauze, între care cele sociale nu ocupau în nici un caz ultimul loc — la o zonă restrânsă a realității materiale și spirituale.

Dilatarea universului din care arta-și extrage materia primă este, cu certitudine, o trăsătură definitorie a artei moderne. Cauză și efect se înlănțuie, astfel încât după asimilarea motivelor civilizației tehnice, aceasta însăși este invocată, ca mijloc acum pentru a contribui la dezvoltarea artei și la perfecționarea instrumentarului axiologic folosit în valorificarea ei. Desigur, căile acestui proces sînt numeroase.

Arta a cunoscut, în decursul evoluției sale, progresul său fundamental, care este acela al exprimării unui conținut din ce în ce mai complex, într-o formă mereu emancipată de

servituțile raportului dintre artist și mijloacele de expresie. Progresul în artă — repetăm, „ca progres al regăsirii omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe“, cum îl definea magistral Marx (anticipînd asupra condiției eroice, atît pe planul social-istoric, cît și al stăpînirii realității materiale, a omului acestei epoci) — se petrece, deci, în realitatea raporturilor interumane și exprimă tensiunea specifică evoluției lor ; pe de o parte, progresul uimitor al forțelor de producție, al științei, pe de alta, evoluția raporturilor sociale, dialectica tot mai complexă a relației dintre om cu produsul activității sale (materiale sau spirituale), dintre individ și societate.

Hegeliană, (deci eminamente interpretativă, metafizică) sau *galileiană* (adică analitică, descriptivă) — dihotomia este avansată în premisele esteticii informaționale —, estetica nouă, a actualității, nu poate ignora „împrejurările din ce în ce mai complexe“, în care se află și este regăsit, de către arta contemporană, omul. În schimb, fiecareia dintre orientările amintite îi corespunde un anumit unghi sub care receptează „regăsirea“ aceasta ; — sîntem, cum se va fi observat, în cîmpul de acțiune și semnificație al definiției lui Marx asupra progresului în artă — estetica informațională asumîndu-și, o dată cu obiectivitatea mijloacelor puse în joc, și îndrăzneala de a propune un model operațional. S-au definit, de altfel, în structura acestei estetici patru nivele distincte : al *esteticii numerice* (ilustrat cu deosebire de lucrările lui Birkhoff din perioada anilor 1928—1932, bazate pe elaborările matematico-psihologice ale lui Hermann V. Helmholtz și Gustav Th. Fechner, urmate apoi de numeroși cercetători, activi pînă în zilele noastre), al *esteticii semiotice* (fundamentată în relația triadică a semnelor lui Charles S. Peirce), al *esteticii semantice* (întemeiată pe teoria comunicației estetice, abordată informațional și dezvoltată de Abraham A. Moles, Max Bense ș.a.) și a *esteticii generative*, definită drept „circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și teoremelor, prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale, funcționînd ca semne, se poate obține în mod conști-

ent și metodic o stare estetică”¹. Este, firește, în primul rând de discutat tocmai asupra acestui statut asumat, pentru că dincolo de meritul evident al întemeierii *ca atare* a unei asemenea preocupări în câmpul esteticii, rămîne de văzut dacă ea îi aparține acesteia sau este doar o nouă tehnică a creației. Apoi, în ce măsură demersul spre obiectivitate și asumarea rigorii științifice nu sugrumă respirația filosofică a esteticii, reducînd-o la o tehnică normativistă, cu valoare exclusiv operatorie, dar incapabilă să se apropie de sensul și semnificația obiectului asupra căruia se aplică.

Numeroase întrebări, firești dubii, dar nu inutile; la capătul drumului, adică după acceptarea acestei dimensiuni noi generative (deci după investirea unei mari cantități de muncă efectivă în practică și interpretare), pîndesc deja prejudecăți care pun sub semnul îndoielii calitatea de artă a produselor la care conduce estetica generativă, sau calitatea obiectivității criticii automate pe care o anticipează.

Estetica generativă legitimează, cel puțin pe o porțiune a suprafeței sale de viabilitate, o realitate din câmpul creației. Este de unanimă cunoștință printre criticii și istoricii de artă acel instrumentar metodic și funcțional pe care, în diferite epoci ale evoluției artei, l-au folosit creatorii pentru a dezvolta virtualitățile unui nucleu arhetipal, ale unei matrici. Însemnări din perioada istoriei vechi a muzicii mărturisesc despre existența unor programe de moduri, scheme permutaționale simple, folosite mult mai târziu și de alți compozitori (Mozart este un exemplu citat și de noi). Programe sînt și ordinele arhitecturii (în succesiunea stilurilor și școlilor), după cum formele fixe ale poeziei sau schemele situațiilor teatrale (uneori trasate prin caractere, alteori prin situații). Ca urmare, mai ales atunci cînd analiza cu mijloacele limbajului matematic a dus la „developarea” unor structuri fixe, estetica și-a reconfirmat ambițiile ținînd de caracterul normativ al unei părți a conținutului ei, găsind nu numai „legea creației”, ci și mijlocul de a-i deschide cîmp

¹ Max Bense, *Aesthetica*, Agis Verlag, Baden-Baden, 1965, p. 333.

de acțiune. Nepătrunzînd propriu-zis în „cutia neagră“ a procesului creației de valori estetice, ea a căutat să o modeleze... În fond, estetica generativă este un model. Legitimînd deci o realitate, această estetică a tins (și tinde), firește, să se exercite și în domeniile conexe ei. Ca urmare, astăzi ea se exercită, după aprecierea lui A. Moles¹, ca instrument al selecției și valorificării frumosului din natură în opera secundă, artificială, artistică, ca „amplificator“ al inteligenței umane, ca generator de artă „permutațională“, ca și, în fine, posibil critic de artă „automatizat“.

Constatăm lesne, prin comparație, că definirea cîmpului ei de acțiune de către Bense a fost insuficientă și, deducem în plus, că nici acest orizont mai larg, înfățișat de către practicienii ei de astăzi, nu epuizează, de fapt, decît parțial suprafața ei de exercitare.

Se supune discuției, cum arătam, faptul dacă o asemenea estetică, confruntată cu rezultatele ei de pînă acum, nu maschează cu numele ei decît o nouă tehnică. Parțial, la această întrebare ne-a răspuns stabilirea, mai sus, a suprafeței sale de competență. În plus, să remarcăm faptul că ea are, cel puțin cînd se exercită ca model formativ, o similitudine cu gramatica generativă în sensul definit (evident în limbajul specific exercitării sale, adică al lingvisticii) de Noam Chomsky², păstrîndu-și, însă, caracterul independent.

Dînd o descriere structurală propozițiilor, ea încearcă să „caracterizeze, în termenii cei mai neutri posibili, cunoașterea limbii“³; față de modelul propus de Leibniz și Humboldt (acesta evocînd concepția lui Platon), și care este acela al aducerii la actualitate a ceea ce se află în conștiința omului, gramaticile generative din teoriile lingvistice moderne au meritul de a privi limbajul analitic și sintetic, numind prin calitatea de puternic generativ mulțimea de descrieri structurale

¹ Abraham A. Moles, *Über die Verwendung von Rechenanlagen in der Kunst, Exakte Ästhetik*, nr. 5, 1967, Stuttgart, p. 19—20.

² Noam Chomsky, *Aspecte ale teoriei sintaxei*, București, 1969.

³ *Ibid.*, p. 10.

ce determină în mod unic o propoziție, iar prin slab generativ capacitatea de a crea o mulțime de propoziții aflate în raport de pertinență cu limba naturală.

Estetica generativă dezvoltată pînă în prezent nu a excelat în analiza limbajului artistic, descurajată, desigur, de multitudinea sub care se prezintă acesta în contemporaneitate. Demersul ei specific este tehnologic, adică obiectul și subiectul său sînt programarea unei mașini în vederea producerii unor structuri generatoare de stări estetice. Ea pornește de la determinarea, în estetica numerică, semantică și semiotică, a unor mărimi caracteristice, a unor relații relativ stabile și semnificative pentru o operă dată. Consideră apoi aceste date drept parametri ai unui algoritm, epuizînd deci capacitatea permutațională enormă a calculatorului electronic.

Atunci cînd analiza este dusă — și obiectiv nimic nu ne împiedică în acest sens — la limită, adică obiectul analizat este perfect reconstituit în structura sa, mașina nu va face altceva decît să-l reproducă. Gradul de imprecizie, voită sau accidentală, al descoperirii structurale corespunde capacității de *formare* a unei clase de obiecte destinate a produce o stare estetică dată.

Propunînd acum modelul unei clase de „gramatici” (ce se aplică asupra unor limbaje artistice): $G_1, G_2, G_3... G_i$ și stipulînd că ele generează *slab* limbajul L_i și *puternic* sistemul descrierilor structurale E_i , rezultă că o nouă clasă $L_1, L_2, L_3... L_i$ constituie capacitatea *slab generativă* a mulțimii de „gramatici” date. Acea teorie estetică, ce evoluează spre adecvarea sistemului ei operațional și categorial la structura obiectului artistic, permite sinteza unor aparate cu o capacitate generativă mai slabă.

În estetica generativă a reprezentanților esteticii informaționale, sistemul categorial e abandonat, programarea rămî-nînd o operație intermediară, fără valoare estetică sau gno-seologică, cel puțin, reprezentativă. Din unghiul propus în cele de mai sus de către noi rezultă, pe de o parte, caracterul încă unilateral al modelului generativ în sensul Moles-Bense, redus — în practică — la o tehnică oarecare, cum

și faptul că e posibilă, schimbând obiectul său și anume aplicându-se asupra limbajului artei, anticiparea asupra valorii estetice a programării.

Analiza topologică ne duce lesne la concluzia că, dacă „gramaticile independente de context nu au capacitate generativă slabă”, urmează că algoritmul nu duce, de fapt, la un nou limbaj artistic (de tipul dadaist, de pildă, construit pe osatura unor „gramatici” *Context-free*).

O afirmație revine, de altfel, stăruior ori de câte ori se abordează problema artei realizată de mașini sau cu ajutorul mașinilor: facultatea creatoare a omului, specifică doar acestuia, nu este preluată. *El* rămîne autorul programului, *el* stăpînește mașina, aceasta ne apare ca o unealtă perfecționată, menită să rezolve mai rapid și cu un consum de energie umană mai redus anumite faze ale elaborării lucrării. Afirmația, principial exactă, maschează totuși o zonă a indeciziilor și, de ce n-am spune-o? prejudecăți.

Motivul — repet — nu este acela că nu ar exprima, dar din perspectiva din care este expus, un adevăr, ci altul, și anume că acest adevăr este întrucîtva unilateral. E vorba, în fond, de a preciza pînă la ce nivel are loc creația estetică și acumularea sa, și de unde pătrundem în zona oarecum neutră a permutațiilor și alegerilor. Fapt este că, în toate etapele sale, activitatea calculatorului electronic (dar nu numai despre el s-ar cădea să vorbim, ci despre mașină în general) comportă o componentă umană, exprimată însă direct sau mijlocit. Se impune, deci, delimitarea calității sensibile a acestei componente, care nu poate fi atribuită, fără a stabili și posibilitatea respectivă de evaluare, unuia dintre momentele elaborării lucrării — respectiv momentul programării, al realizării algoritmului. Cred, în această ordine de idei, că se impune adoptarea unui instrumentar nou, estetic și axiologic, așa-numita criză a artei moderne (și a conceptului ce o exprimă) reflectînd în mare măsură și criza evoluției și adecvării sistemului nostru categorial. Estetica generativă, ca parte componentă a esteticii informaționale, abandonează și ea — ca nu puține alte orientări de tip pozitivist — dimensiunea filosofică, semnificația, conținutul reflectoriu al artei și cri-

teriile politice, etice, ideologice ale axiologiei estetice. Ea recunoaște însă, cum și noi, că această artă nouă există. Sîntem confrunțați cu ea din ce în ce mai frecvent, și realitatea ei — exprimată nu numai ca realitate fizică propriu-zisă, ci prin influența socială, prin acea exercităată asupra gustului public, prin multitudinea de aprecieri divergente stîrnită — nu poate fi eludată printr-un act onomastic de redenumire sau abandonată exclusiv exercițiului (analitic, mai ales) semantic sau informațional (necesare și acestea).

Există necesitatea, în actualitate, a exercitării prin judecată estetică complexă (implicînd, așadar, psihologicul, socialul, logicul, ideologicul) a acelei răspunderi pe care o au față de spectatorul contemporan, cît și față de evoluția artei în general, atît creatorul cît și criticul, esteticianul, filosoful. Iată un motiv în plus pentru a ne opri, în cadrul unei estetici generative mai ample, asupra programării, constatînd că aprecierea ei globală, doar prin valoare de produs uman, se dovedește a fi un paleativ.

Creația cu ajutorul mașinilor impune fundamentarea unui sistem categorial și axiologic menit să caracterizeze această programare. *Evaluarea valorii sale estetice*, pe care o avem în vedere, își are ca premisă faptul că a programa înseamnă a te exprima într-un alt limbaj (decît cel natural). Acest nou limbaj, operă a omului, inițial destinată unei alte relații decît de finalitate estetică, relației cu mașina, este, la rîndul său, determinat în anumite limite. El comportă o structură (decî un ansamblu de semnificanți și, un altul, al operației de realizare a semnificației); comportă, de asemenea, o evoluție. Așadar, urmînd similitudinea cu limbajul natural, el cuprinde virtual o poetică, o stilistică chiar. Teoria limbajelor de acest fel (ALGOL, COBOL, FORTRAN etc.) nu cuprinde doar un ansamblu de reguli de rezolvare — adică ceea ce se numește un algoritm — și nici nu epuizează posibilitățile fiecărui limbaj în parte. Momentan limitările provin de la capacitatea de decizie, memorizare, codificare și decodificare ale mașinii și nu ale limbajului. El este, și datorită acestei particularități, abordabil cu instrumentarul esteticii informaționale, entropia unui program de generare a unor compoziții

grafice, muzicale, poetice (programul „Monte-Carlo“, de pildă) și redundanța mașinii în fața acestuia, fiind mărimi ce se pot determina.

Vorbind de calitatea estetică a programării, avem în vedere și faptul că vor fi create limbaje artificiale noi, cu finalitatea estetică (în vara anului 1969 am participat la experiențe de optimizare a ALGOL-ului la centrul de calcul de la Darmstadt, R.F.G.). De bună seamă că, paralel cu dezvoltarea unor forme noi de transpunere în materie sensibilizată a unor idei și sentimente, adică a unor forme noi de „însușire practic-spirituală a lumii“ (cum definea Marx arta), vom avansa și în cunoașterea mecanismului intim al creației. Vor rezulta astfel criterii mai unitare, menite să exprime aprecierea complexă, din toate punctele de vedere, ale activității omului.

Simțurile noastre devin „teoreticieni“¹, iar rațiunea cunoaște o anumită „senzorializare“. Creația și re-creația, prin produse obiectivate, a esenței umane, asupra căreia se oprește estetica generativă (selectând de aici, ca obiect specific al aplicației sale, doar produsul sensibil, artistic) reflectă această evoluție.

Programul unei mașini așa-numită euristică² prevede asigurarea unui circuit închis de optimizare. Ea se înscrie în clasa mașinilor autoprogramate, acțiunea generativă exercitându-se în acest caz prin intermediul unui repertoriu de subprograme. În fața acestui tip, vechii termeni ai calificării prin calitate ținând de aparența actului de creație devin, evident, inoperanți. De aici decurge, o dată în plus, necesitatea unui sistem axiologic corespunzător, ideea evaluării valorii estetice a programării putând să-și păstreze actualitatea doar în măsura adecvării sale la principiul comportării euristice.

De altfel, mașina a intervenit ca intermediar între artă și om de mai multă vreme; ea consacră „democratizarea“ artei și, totodată, desacralizarea ei. Seria ce reproduce origi-

¹ K. Marx, *Manuscrisele economico-filozofice de la 1844*.

² Georg Klaus, *Wörterbuch der Kybernetik*, Dietz Verlag, 1963, p. 249.

nalul (pictură, muzică) este tot produsul unei estetici generative, guvernată însă de o „gramatică” puternic generativă.

Dintre implicațiile esteticii generative este de reținut și aceea a stimulării unui tip nou de consumator de artă, public numit cocreator.¹ Fie că mașina prelucrează un program în ale cărui variabile se includ și cele ale mediului — experiențele grupului PULSA ale Universității Yale (S.U.A.) —, fie că demersul generativ se exercită asupra unor alte materiale și mașini ale epocii (dispozitive electromagnetice, elemente cinetoluminoase ș.a.), dar în spiritul circuitului cibernetic-artist-operă de artă-spectator-operă de artă — adică realizând o buclă de reacție, consumatorul este scos din condiția simplei contemplații și integrat ansamblului cinetic. Nu este, în acest context, deloc gratuită ipoteza potrivit căreia se poate concepe — așadar, acțiune specifică și proprie esteticii generative — realizarea unor structuri care vor simula ființele vii, vor manifesta ca și acestea, în raport cu ele, o anumită autonomie și o capacitate de autoorganizare, exteriorizată prin posibilitatea unei interacțiuni sporite cu mediul.²

Dar, cum specificam în primele pagini ale acestui studiu, nu doar generarea de obiecte estetice artificiale e asumată de către estetica generativă. Progresele înlesnite în teoria formei și funcționalității o recomandă, de pildă, ca unul din factorii de unitate ai esteticii în general (față de care estetica industrială — *industrial-design*-ul — apărea ca un corp străin), cum și ca modalitate de exercitare unitară a aptitudinii sale critice, axiologice, normative.

Dacă luăm în considerare modelul procesului generativ simplu

PROGRAM → COMPUTER + GENERATOR DE SEMNALE
ALEATOARE → ORGAN DE EXECUȚIE³

și apreciem reversibilitatea lui, putem ușor conchide asupra posibilității principiale a unei critici de artă automatizată. De altfel, resuscitarea mai vechilor modele canonizate

¹ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, 1969, p. 13.

² Cf. *Experiments in Art and Technology*, London, 1970.

³ Max Bense, *op. cit.*, p. 9.

(metricile poetice, proporțiile de aur ș.a.) ca unul din mijloacele descrierii obiective a stării estetice — alături de procedeele semanticii (aplicate asupra claselor de semne și a realizării sintetice a unor unități semnificante), statisticii (operând cu mărimile de frecvență și probabilitate, deci prelucrând nu „principiul conformației”, ci pe acela al repartizării elementelor operei), topologiei (instituirea unui „principiu al raporturilor” referitor la mulțimea elementelor ce constituie obiectul estetic), se petrece nu atât din îndemnul de a constata o permanență (ca „tăietura de aur”) formală, ci, bazat pe continuitatea ei, de a institui un criteriu rapid și eficace de sesizare a unor calități care, înglobate în obiect, pot avea (dar nu obligatoriu) valoare estetică.

După cum s-a statornicit, de altfel, în exegeza asupra esteticii generative, ea ar consta din descrierea numerică și dinamic-operațională a structurii estetice, posibilă într-o mulțime dată de elemente, astfel ca să poată servi drept imagine abstractă (cu o puternică disponibilitate formativă) a unui „principiu configurativ”, a unui „principiu de repartizare”, precum și a unuia, important în ordinea de idei ce o urmărim, „de raportare”. Schema ar trebui să se caracterizeze prin maneabilitate, astfel încât, aplicată unei mulțimi materiale contingente, să ajute la evidențierea a ceea ce percepem, de altfel, în opera de artă ca „ordine” și „complexitate” în sensul definit de Birkhoff — aparținând percepției macroestetice — și ca „redundanță” și „informație” în sensul definit de Bense —, designând percepția microestică.

Confirmate îndelung, în opera de recunoscută valoare, aceste mărimi ar fi în același timp criterii necesare (dar nu și suficiente) ale frumosului, de pildă, — una din calitățile estetice fără de care nici o axiologie nu se poate constitui valid. Așadar, orice muzeu de bună calitate conține în sine un program de critică automată tot atât de larg și eficace cât criteriile care au guvernat alcătuirea sa. Sigur că dacă estetica informațională și-ar face din calitatea criticii automatizate, din posibilitatea ei de a fi obiectivă, problema condiției de existență, ea ar trebui totodată să constate că nici muzeul imaginar al întregii creații anterioare nu-i este suficient pentru

a-și aroga acea hotărâtoare încercare a criticului, care este confruntarea cu opera nouă. Dacă, prin absurd, un calculator ar putea stoca în memoria sa uriașa cantitate de informație a istoriei trecute a artei și literaturii, el ar fi totodată criticul ei cel mai obiectiv. Dar și cel mai sărac. Față de orice nou produs, calculatorul critic s-ar exprima în termenii „clasicizării” rapide — viteze mari de rezoluție, un raport timp-durăță enorm — la care supune orice obiect nou; obiectivitatea nu ar fi alta decât aceea a sistemului de referință.

Progresul în artă este și schimbarea continuă a acestui sistem. Componenta socială, cum a fost denumită celebrarea publică a operelor de muzeu (plastic, literar, social) cu valoarea de principiu pe care o poate avea consensul, la un moment dat, al spectatorilor, este parțial semnificativă. Ea s-ar putea exprima mai bine în momentul în care criticul automat ar fi conexasat nu numai la sursa de informație a gustului dat — ce se poate reprezenta în schema de principiu printr-un generator de tensiune constantă, cunoscută —, ci și la generatorul de funcții aleatoare invocat în cazul exercitării acțiunii propriu-zis generative. Utilizând însă testarea calculatorului în operație propriu-zisă de creație¹, un compozitor, de pildă, poate renunța la soluțiile muzical incompatibile. Pe de altă parte, invocat drept critic, calculatorul e capabil să se exprime asupra gradului de realizare a nucleului primar, de obicei ținând de intuiție, al operei. Adică servindu-i-se o operă, el poate construi „dublele” (infinite teoretic) ale acesteia, confirmând sau infirmând realizarea ideală a premisei lucrării considerate. Avem, în acest caz, un câștig de principiu — criteriul implicit, intern, al obiectului estetic, raportarea realității sale la virtualitățile norme sale intrinseci.

Se reconfirmă și din această perspectivă faptul că estetica cuprinde deopotrivă cîmpuri normate (sau normabile) și nenormate, paradoxul — unul din paradoxurile esteticii² —

¹ Hiller, L. A., *Informationstheorie und Computer—Musik*, Darmstädter Gespräch, 1964.

² Mihai Nadin, *Obiectul esteticii*, *Astra*, nr. 10, 1969, p. 8.

fiind acela că domeniile în care nu poate stabili norme nu sînt aceleași cu domeniile în care nu poate stabili legi (și invers). Capacitatea de a fixa tipurile de creație (datorită descoperirii și aplicării legilor elaborării artistice) și, paralel, incapacitatea de a elabora norma prin aplicarea căreia un artist — fie el și calculator — s-ar încadra unui tip, urmărește ca o umbră și estetica generativă. Cînd își asumă misiunea de critic, ea întâlnește acțiunea relației dialectice dintre normă și lege, exprimată prin faptul că, în perspectiva valorii, legile operei se transformă în normă, dar, pe de altă parte, de cîte ori estetica stabilește (ori confirmă) norma, ea stabilește nemijlocit și contranorma ei. Sinceritate, dar pe baza fanteziei nelimitate, conținut prin formă și așa mai departe.

Apariție simptomatică pentru condiția omului contemporan, estetica generativă cuprinde însă năzuința restabilirii unității dintre artă și tehnică, dintre creație și interpretare, dintre creator și spectator. Dacă ea însăși nu realizează dimensiunea filosofică a actului de judecată estetică, motivele apariției sale și ale exercitării cu atît de spectaculoase rezultate nu sînt în cele din urmă și de natura reflexiei și condiției antropologice. Totuși, nu acest criteriu este operant atunci cînd ne punem problema aprecierii locului și statutului propriu al acestei estetici.

Cît anume din structura obiectului supus cunoașterii — în acest caz operă de artă — se reflectă în structura instrumentului cu care operăm în acest sens asupra sa, cît și în succesiunea operațiunilor ținînd de activitatea gnoseologică, nu se poate aprecia decît ulterior acțiunii noastre.

În momentul în care structura obiectului se reflectă esențial în structura instrumentului și, în plus, această structură este considerată funcțional, se naște posibilitatea unui demers generativ, al unei serii noi de obiecte de o nouă adecvare, de această dată mai presus de aceea (a adecvării) la structura obiectivă și independentă a obiectului. Această adecvare este nu numai posibilă, dar reprezintă scopul operației de multiplicare asumate. Noile obiecte, în exercițiul lor funcțional, nu sînt cîtuși de puțin artificiale, convenționale. Seriile permutaționale, de pildă, amintesc de bună seamă de procedeul

axiomatizării. Se transferă, în acest caz, conținutul obiectiv al fenomenului apropiat prin cunoaștere, într-un alt conținut, obiectiv și acesta, al *funcției*, în vederea căruia este „multiplicat” și „selectat”. Axiomele nu sînt nici ele acte de „liber arbitru”, determinismul alegerii lor marcînd întregul șir de dezvoltări al sistemului astfel constituit. Gradul real de convenționalitate cuprins în structura oricărui sistem de acest fel — deci și al esteticii generative — nu este un dat ; el se pune în evidență abia în actul comunicației — act fără de care, cu certitudine, arta nu se poate legitima ca atare.

Relațiile logice care alcătuiesc „hrana” mașinii nu sînt, evident, pur cantitative și nici pur raționale. De la calitățile sensibile ale lucrurilor și pînă la sensibilul afectiv (în limite date) exprimat tot informațional, mașina prelucrează, programată sau autoprogramîndu-se, un imens repertoriu. După cum o explicație cauzală, concretă și istorică, ar trebui în principiu să arate pentru ce un anumit sistem de semne și nu altul au desemnat o limbă naturală, tot așa, în raport cu sensul limbajului mașinii (în faza programării întîi și apoi în faza valorificării), adică al conținutului, o determinare există. Dacă am face abstracție de complexul fonetic sau grafic, socotindu-l întîmplător, ne-am situa, desigur, în orizontul logicii, în care se poate exprima una din legile acesteia în mai multe feluri, fiecare în parte convențională, codificînd însă un anume *conținut* precis, o *relație determinată*, adică o *structură*.

Cu riscul repetiției, subliniez că demersul structuralist în sine — pe care estetica generativă și în general orice proiect generativ îl necesită — este iluzoriu în fața operei de artă. Cum diferite forme ale aceluiași conținut pot avea o structură comună, structură ce leagă forma (arbitrară și, în ultimă instanță, convențională) și necesitatea lăuntrică a acestui conținut, urmează că o determinare *semnificativă* ne este restituită doar în raportul *structură-formă-sens*. Or, ultimul termen scapă esteticii generative. Acolo unde logica (de care estetica nu se va dispensa, dar nici nu se va reduce la ea) se dedică izomorfismului între structura unui ansamblu de semne și cea a unui sistem axiomatizat, al unei teorii, adică cores-

pondenței dintre domeniul ei și cel faptic, estetica va avea de constatat, mai ales în formele istorice evolute ale artei, o opoziție în fața acestui izomorfism, opoziție revelatorie ea însăși pentru definirea filozofiei actului de creație și a ideii operei artistice. Facem observația că termenul *sens* scapă esteticii generative și o corelăm constatării că pînă la N. Chomsky el se afla și în afara preocupărilor gramaticii generative. O teorie estetică a sensului urmează, credem, a fi, abia de acum înainte, elaborată.

Obiectivitatea obiectului estetic, a fenomenului, a relației, independența de *utilitatea* nemijlocită a reflectării (utilitate care este, în estetica generativă, de tip productiv) aparțin însă, prin aceea că stimulează o *atitudine*, esteticii însăși. Paradoxal, libertatea pe care o cucerește în planul determinării materiale a operei se răsfrînge în privațiunea de libertate (a interpretării și a semnificației) în planul superior, al determinării spirituale — complexe a acesteia.

Estetica generativă marchează și ea resurecția provocată în ultima perioadă a dezvoltării științei și filozofiei, în câmpul, pînă nu de mult aparent abandonat, al axiomaticii. În sens mai larg, abia aici ies în lumină strălucirile și umbrele ei. Poate că acest lucru îi bucură pe inițiatorii săi — majoritatea de formație matematică ; sau îi întristează. Pentru că, despărțindu-se de matematică, pe care o folosesc doar ca un instrument, e greu de crezut că au avut în vedere, ca exploratori ai unui nou spațiu, și revenirea pe solul de unde s-au lansat în temerara lor experiență spre cucerirea inefabilului.

ARTA, ARTELE, TIMPUL

Civilizația modernă determină adânci mutații în ceea ce s-a numit de la un moment dat mediul vital al omului. Este vorba de un proces dinamic, reflectoriu, astfel încât corespunzător îndepărtării de natură și adâncirii într-un univers secund, de emanație tehnico-științifică, se constituie forme noi de acomodare la realitatea altor forțe, ce acționează asupra oamenilor.

Căutând — prin analiza artei moderne, surprinsă în ipostazele sale actuale — să anticipăm asupra artei viitorului, ne lovim mereu de particularitățile raportului ei actual cu ipostazele sale depășite și cu publicul, reținând că din arborele ei unic s-au desprins relativ autonome cinematograful și televiziunea ; a fost întâi apariția lor, apoi câștigarea individualității și acum este faza distincției, manifestată prin acțiunea asupra spectatorilor, chiar ca opoziție.

Descoperirea legilor persistenței impresiilor pe retină (altele în televiziune decât în cinematograf, dar cu aceeași finalitate) echivalează cu împlinirea chemării — simplă, privită din perspectiva problemei gata soluționate — de a da imaginii înregistrate a lucrurilor mobilitatea pe care ele o au în realitate. Teatrul, dintre arte, — și ne vom referi mai mult la el, ca gen proxim cinematografului și televiziunii — n-a putut să atingă o asemenea fază, el excelează nu atât prin realismul obiectelor, cât prin acela al gândirii (prezent și în celelalte arte moderne), și chiar și aici mai degrabă se dedică analizei infinitesimale — deci unei lărgiri a duratelor, adică

reducerii mobilității, decât invers, cum o fac noile apărute. Dramaturgia unui Ibsen, Cehov, Strindberg, nu face decât să fie expresia unor acumulări lente, structurate încă de o națiune și parțial mascate de aceasta. Un asemenea teatru și-a meritat titlul (nu neapărat peiorativ, cum e folosit astăzi) de moral sau didacticist, atribuit într-o perioadă în care cinematograful era apreciat după semnificația (în plan etic) a scenelor proiectate pe ecran. În timp, situația s-a modificat. Vechile dileme (privind genul și funcția unor filme) au rămas undeva în preistoria atitudinii publicului ; în actualitatea gândirii critice mai importantă a devenit puterea de atracție *in sine* a cinematografului, care nu este numai un spectacol ieftin (și la îndemână, scăpat de rigorile unui anume mod de vizionare) sau prilejul unei destinderi, ci și altceva. Anume o *nevoie*. În psihologia marelui public motivația nu este lineară — vreau să văd un film frumos, o povestire emoționantă transpusă pe peliculă —, ci oarecum amorfă — vreau să văd un film. Este deci o reacție independentă, în anumite limite și în anumite condiții, de obiectul față de care se exercită ; artele tradiționale nu au trecut printr-o asemenea fază, caracterul lor necesar (și pînă într-un anumit loc suficient) manifestându-se imediat, mai ales prin intermediul motivației sociale, semnificativ reprezentată în întreaga dramaturgie clasică greacă sau în cea elizabetană, în arhitectură, muzică, sculptură și poezie.

Să observăm că spectatorul de film are conștiința unei anumite superiorități față de film ca atare, în sensul că se poate folosi de repetarea proiecției sau o poate întrerupe (pentru sine), dar simte și o anumită neputință în fața produsului industrializat, insensibil la reacția sa directă. Deși mai izolat decât spectatorul din sala de teatru (și cu atît mai mult izolat cînd se află în cercul familiei — pe care televiziunea l-a transformat în semicerc), el are totuși sentimentul unei anumite comunități cu restul oamenilor, prin aceea că filmul poate fi simultan proiectat în numeroase săli, din țări diferite. Lumea întreagă poate vedea ceea ce vede și el, orice colț al lumii îi poate fi oferit. Pe de o parte, deci, accentuarea sentimentului de înstrăinare ; pe de alta, prin această solidari-

tate, tendința unei apropieri umane, semn al regăsirii de care vorbeam.

Amplificarea percepțiilor și universalizarea lor acționează în primul rând în planul motivelor psiho-fiziologice. Reacția de răspuns este însă infinit mai complexă, aducând cu sine marca determinării social-istorice. Este vorba de conștientizarea unei anumite puteri, nu rareori însoțită de predilecția pentru exotic sau de demersul voluntar în favoarea spectacolului monocord, de tipul retransmisiei sportive. O sensibilitate nouă, în care raportul dintre cuvânt și imagine se modifică mereu — pregătind chiar ascendența limbajelor polisenzoriale —, contrazice modelul pe care l-a sintetizat, de pildă, teatrul. Dar negația nu se întinde decât asupra unor termeni ai ecuației teatrului, și nu asupra teatrului ca atare. Umilită de formele noi de spectacol, arta și-a trăit — cum o dovedește dezvoltarea sa modernă — demn și lucid purgatoriul.

Noua sensibilitate își lărgeste câmpul ei de existență întâi și întâi tocmai prin aceea că ea tinde să se opună industrializării excesive a creației artistice, apoi pentru că ea cunoaște o veritabilă îmbogățire și dilatare în urma aventurii moderne, care este și aceea a dobândirii conștiinței de sine. Dacă în „mentalitatea primitivă“ (cum o denumeste Lévy-Bruhl) ordinea spațiului și timpului, contrazisă prin stranii coincidențe (sau dimpotrivă), conducea la anumite forme de credință comună, dar nu putea să se reflecte decât sărac în tensiunea expresiei artistice, în epoca modernă ea a încetat să fie ordine. Cinematograful și televiziunea au făcut posibile simultaneitatea unor locuri, suprainpresiunea de imagini, răsturnarea timpului, a etapelor unui eveniment. Procesul a fost, desigur, mult mai complex decât îl putem sugera. Evident, literatura n-a fost un martor pasiv al acestei confruntări. Nici celelalte arte. Profiturile s-au produs reciproc. Cert este însă că imaginea suitei progresive, ireductibilă și ireversibilă, a succesiunilor (spațiale sau temporale) aparține de o fază anterioară. Din substanța acestei negații, la care atît muzica (cu forța ei creatoare), literatura sau teatrul au contribuit sporadic (acesta cu acțiunile comentate, suita „cinematografică“ de scene în spiritul unora din piesele lui Shakespeare etc.), rezultă posi-

bilități pe planul sondării (și sintezei) imaginii de vis, de irealitate și suprarealitate, de mister, de feerie. Fantasticul modern este cu certitudine, într-o importantă zonă a sa, de sorginte cinematografică. Coincidențele necesare au fost contrazise; întoarcerea la ceea ce Henri Wallon numește „afinități ancestrale” ale sensibilității nu este doar premisa unei alte suite a interpretării motivelor mitologice (cum în atâtea lucrări, din perspective filosofice atât de diferite), ci și simptomul tendinței reactivizării lor. Oricâte progrese au adus, atât în substanța și forma lor intrinsecă, cât și în raportul cu consumatorul operei de artă, nici cinematograful și nici televiziunea n-au fost scutite de a fi, parțial, determinante și ale unei inovații relative. Ele acționează, de pildă, în locul și în contul spectatorului. Unghiul sub care vede obiectul aparatul de luat vederi, amănuntele prim-planului, accentele, toate sînt operă încheiată, în vreme ce artele plastice, muzica, literatura, teatrul, de pildă, le propun alegerii. Forța de analiză a spectatorului este covîrșită de îngroșările de care uzează atât marele, cât și micul ecran, claritatea aparține operei în sine, face parte din ambalajul ei și eu, ca spectator, n-am decît să urmez jaloanele precis fixate pentru a regăsi sensul exact. Inefabilul operei de acest fel se consumă pe canalul de comunicație, și nu o dată zgomotul tehnic îi ia locul.

Faptul că în interiorul cinematografiei însăși are loc o mișcare de împotrivire față de modelul narativ închis, redus la un minimum de virtualități, este în fond o victorie secretă a artelor tradiționale. Căutînd afirmarea autonomiei (și specificului de limbaj) al filmului, atât „noul val” francez (și cu deosebire, aici, Godard), cât și direcția „ciné-vérité”-ului (Reichenbach, Marker, Varda) redescoperă teatralitatea, poezia, armonia muzicală sau contrapunctul, le consumă întîi ca act în sine (în cursul filmării), și apoi ca model de estetică deschisă, în film ca atare. Colajul realității este colajul spectacolului aleatoriu al străzii, ceea ce nu devine *happening* filmat, dar nu devine nici film, ci pretext, relație. Este o luptă împotriva structurii, dar nu și a semnificării, împotriva înghețării sub obiectivul tehnicii, dar nu și a mijloacelor acesteia, ceea ce îi conferă caracterul contradictoriu și tensiunea.

Pasivitatea spectatorului de cinema, în aceeași ordine a involuției de care arta filmului și televiziunea se fac vinovate, este consecința metodei de epuizare a semnificațiilor, la care ne-am referit. Ea este rezultanta mai multor factori și nu poate fi absolutizată cu atât mai mult cu cât ea privește doar contactul direct cu opera. Faptul că cinematograful și, mai nou, televiziunea au o uriașă forță de influență socială a fost dovedit cu prisosință. Rămîne însă de reținut că această forță se poate exercita în egală măsură pentru exaltarea unor concepții și idealuri opuse (experiențele nocive ale propagandei fasciste nu pot fi nici un moment ignorate!), ambiguitatea cinematografului depășind-o pe aceea a teatrului. Aici, contactul uman direct și posibilitatea reală a dialogului micșorează căile de acces ale orientărilor antiumane. Chiar cînd a trebuit să se mascheze (uzînd de alegorie sau de parabolă), teatrul a rămas un element activ în planul influenței sale asupra conștiinței sociale; idealului brechtian, utopic în liniile sale generale, al sălii care reacționează după modelul înfruntării de clasă, cinematograful i-a opus tendințele uniformizării. El poate fi radical în expresie, și ca film politic (*Z*, *M.A.S.H.*, *Bătălia pentru Alger* etc.) a dovedit-o, dar de o radicalitate ce rămîne fundamental diferită de aceea a teatrului.

Preocupați de prezentul și viitorul teatrului, avem în vedere particularitățile televiziunii și cinematografului (cît și ale celorlalte forme noi de spectacol), atît pentru a sesiza direcțiile obiective ale dezvoltării artei, cît și pentru a constata în ce măsură formele acestea le elimină sau le resping pe cele vechi. Este, apoi, utilă o asemenea analiză și pentru a găsi acele elemente care țin de formarea spectatorului modern și a gustului său, și care pot fi folositor valorificate în arta modernă contemporană. Nu se poate, din acest punct de vedere, ignora nici aspectul influențelor fiziologice care intervin. Așa, de pildă, este de unanimă cunoștință faptul că cinematograful și televiziunea ne oferă obiecte și imagini ce se reduc la o distribuție luminoasă variabilă (de la alb la negru sau, în variantele color, între trei valori fundamentale) pe un plan unic, aparent imobil. Apar ca urmare numeroase pro-

bleme, reductibile la aceea a acomodării vizuale. Demonstrând obiecte în mișcare (și cu certitudine într-o gamă mai largă de mișcări decât își poate permite oricare dintre arte, chiar dacă înglobează tehnica de cea mai rafinată și recentă realizare), artele de acest fel uzează de unitatea perceptiv-motrice de care depinde sentimentul subiectiv al distanței. Sigur că totul e însoțit de reacții specifice, pe care scena sau spectacolul insinuat între spectatori nu le cunosc. În vreme ce cinematograful (și paralel televiziunea) luptă pentru a ajunge la imagini în relief (salt cu valoarea de principiu a aceluia de la cinematograful mut la cel sonorizat), teatrul este colorat în nuanțele infinite ale realității, are infinitatea de dimensiuni a umanității și vibrația autenticului. Am ignora cu imense prejudicii faptul că în epoca „marelui mut” influența ecranului asupra spectatorului era într-o asemenea măsură greu de suportat (fiind sursa unor excitații unisenzoriale), încât remediu a fost acompaniamentul la pian, cu melodii care erau departe de idealurile ilustrației muzicale de astăzi. Unidimensionalitatea (relativă, desigur, a filmului mut) era contracarată cu ajutorul paleativului unei dimensiuni auxiliare; în continuare, acumulările tehnice au ameliorat această situație, dar nu au rezolvat-o. Restituirea integralității omului, regăsirea sa într-un model uman evoluat, ca sens al progresului artei, se lovește de tot ceea ce conduce la unidimensionalizare, la simplificarea plasării în realitate a omului. Ca urmare, putem dovedi că nivelul actual al vieții (ca stadiu al evoluției psihologice și fiziologice) nu este de natură să afirme că cinematograful și televiziunea ar putea să se constituie drept forme fundamentale, unice, de spectacol și de artă a viitorului, așa cum uneori se afirmă. Mai degrabă poate fi vorba de un alt proces, al asimilării mijloacelor lor specifice într-un alt context, al artei în general, emancipată și ea, și al valorificării virtualităților lor în cadrul unei structuri eminentemente umanizate, propice deci dimensiunii ideale a reapropierii omului de esența sa.

În plus, ca exemplu de artă modernă, ele permit depășirea tabloului global al artei în general și prilejuiesc, în planul analizei estetice, fructuoase observații privind perspectivele

artei centrate de idealul estetic avansat al societății moderne, în contextul real — și cu atât mai pregnant în cinematografie și televiziune — al schimbului de valori și al interinfluențelor specifice creației spirituale contemporane.

Artele își încalcă, din ce în ce mai frecvent, hotarele. Poate abia acum, în fața acestei tendințe, ar înflori pentru prima dată un zîmbet pe figura de severă noblețe a lui Hegel. Se înfăptuiește, firește în alți termeni decît aceia pe care i-a avut el în vedere construind modelul operei romantice, triumful spiritualizării în artă, victorie și înfrîngere deopotrivă, dacă avem în vedere relația, uneori de reală contradicție, dintre arta modernă și public.

Grafismul scrierii artistice contemporane, extinderea principiilor specific muzicale (dintre acestea serialismul, mai ales) în literatură și în arta scenică (uneori cu titlu de compensare pentru dispariția conținutului narativ), spațializarea picturii și temporalizarea sculpturii (cinetismul fiind una din formele acestei temporalizări) sînt simptomele unor mutații a căror semnificație a depășit de mult negarea formelor tradiționale de artă. Deși mai conservator decît celelalte forme — și asta în primul rînd ca urmare a suportului său omenesc, adevărată condiție de existență, în spiritul celei mai riguroase matematici a spiritului uman —, teatrul se vede cuprins de această sara-bandă a metamorfozelor, a interferențelor și înmlădierilor reciproce. El le provoacă uneori chiar, exaltat de ambiția supraviețuirii într-o lume care pare că l-a condamnat. Curios, și întrucîtva paradoxul, arta scenei nu s-a adresat surselor sale originare — ceremonialul în teatrul modern fiind de cu totul altă calitate și finalitate decît ceremonialul sărbătorilor dionysiace sau acela al misterelor Evului Mediu. Adică nu și-a căutat înnoirea în cuvîntul fortificat al replicii și revitalizarea prin gîndul ce însuflețește acțiunea, ci s-a privit în oglinda propriei sale negații — cinematograful nefiind altceva decît o asemenea negație — pentru a înțelege ce este efemer și ce este peren în trupul său.

Cinematografizarea teatrului — și pornind de la ea nu ignorăm o muzicalizare a literaturii, spațializare a muzicii etc. — începe, în sens metaforic, poate de la Shakespeare.

Dar faptul că acesta, mare cititor în voievodatul celei mai omenești dintre arte, concepe acțiunea ca un decupaj, în spiritul scenariului de film actual, nu înseamnă *ceva* decât pentru noi, contemporanii afirmării publice a celei de a 7-a arte. Teatrul, vom spune — citind deopotrivă și textele altora dintre autorii eroicei sale supraviețuiri —, își conține negația atât ca imagine convenționalizată a unor realități sociale (sens asupra căruia se oprește estetica teatrală brechtiană), cât și ca metaforă, vie ea însăși, a realității. El aspiră, în ascuns, spre o altă condiție spațială și temporală, înflăcărat de idealul semnificării nu la dimensiune de model, ci chiar la aceea de realitate. Ce se câștigă astfel merită raportat și la ce se pierde. Pentru că spectacolul mirific al boltei înstelate și austeritatea detaliului selenar au, fiecare în parte, încărcătura lor de emoție, de adevăr, de curoaștere. Cinematografizarea teatrului, adică tendința sa spre imagine, spre succesiune și simultaneitate, spre ansamblu și plan-detaliu, este în sine un simptom al neîncrederii în cuvânt, sau, cel puțin, al suspectării de istovire a verbului. Se dilată mereu, într-o însetare care-și caută izvoarele în margini de text și dincolo de ele, cadrul scenic, piesa și-a epuizat, cel puțin pentru o perioadă, suficiența, autonomia. Teatrul modern îi refuză caracterul opac, adică puțința de a semnifica în sine și de a opri, la marginile ei, ca în fața definitivului, cititor și interpret. Pe toate căile i se caută transparența, aceea pe care numai expresia științifică o avea — și o avea pentru că misiunea ei era de a îngădui trecerea de la o formulă la adevărul interconexiunilor vieții. Și astfel, sub mănunchiul de raze X (sau altele) al unui regizor sau comentator modern, se petrec radiografiile tulburătoare ale textelor tragediei antice, ale autorilor Renașterii, ale marilor autori ai romantismului francez, ale precursorilor ecloziunii moderne a teatrului. Suita evenimentelor scenice se poate data de la animatorii renașterii teatrului francez — și nu ne gândim, cum atîția alții, doar la Artaud, ci la excepționala atmosferă de emulație care l-a făcut pe Artaud însuși posibil —, cuprinzînd apoi spectacolele de efervescență ale teatrului rus și pe acelea ale teatrului sovietic din anii imediat următori Revoluției, direcția deschisă prin teatrul lui

Reinhardt. Fără a forța câtuși de puțin istoria și adevărul ei, cercetătorul poate discerne în câmpul creației teatrale românești, mai ales din deceniul al doilea și al treilea al secolului acesta, nu numai urma fertilizatoare a unor idei, ci și originalitatea unor căutări, ca acelea ale lui Ion Sava, Soare Z. Soare și ale altora.

Emulația actuală a spectacologiei românești se întemeiază, de altfel, deopotrivă pe acest fond acumulat și pe conștiința participării la schimbul de valori al unei societăți a cărei coloană vertebrală se dovedește a fi sistemul ei de comunicații. Reușite sau nu, îmbrățișate unanim sau nu, spectacolele de desfășurare cinematografică — precum cele prilejuite de *Copiii soarelui* în regia lui Liviu Ciulei, *Danton* în regia aceluiași, *D'ale carnavalului* și, poate mai pregnant, *Livada cu vișini*, realizate de Lucian Pintilie — au avut strălucitul orgoliu de a fi și a nu mai fi teatru în sensul pe care-l știam. Paralel cu afirmarea lor, s-a produs și o reacție anticinematografică, necesară, organică și ea. Reteatralizarea teatrului, pe care încă în anii când cinematografizarea nu se arătase atât de pregnantă, o profesa în numele unui ideal clasic Radu Stanca, a subliniat parcă și mai ferm dilatarea spațiului estetic al existenței teatrului. David Esrig, apoi Radu Penciulescu, Andrei Șerban (negînd experiența studentască a *Șefului sectorului suflete* și a montării cu *Nu sînt turnul Eiffel*), Ivan Helmer s-au îndreptat spre resursele teatralității, dar îmbogățiți de experiența cinematografizării.

Dacă Shakespeare nu scria totuși cinematografic, dramaturgii contemporani o fac. Este, poate, neputința configurării dramatice a unui conținut narativ, sau poate refuzul acestuia. Parafrazăndu-l pe Picasso, am spune că examenul unui dramaturg autentic ar fi acela de a povesti, de a avea ce povesti în limitele, structurale în fond, ale unității de spațiu, timp și acțiune. Dar nimeni nu l-a supus pe Klee examenului desenării unei mâini și cine nu crede că Beckett, Arrabal sau Handke pot să scrie și în perimetrul unui conflict tradițional, ratează șansa comunicării cu ei. Cinematografizarea a schimbat natura metaforei scenice, i-a dat o concretețe și o rigoare în ordinea existențialului. Mai mult

și mai marcant decât prin spectacologie, teatrul s-a cinematografizat prin dramaturgie. Caracterul de scenariu, luat de textul nou, modifică fundamental relațiile sintezei complexe pe care o reprezintă în cele din urmă teatrul. Ordonări și subordonări, libertăți și constrângeri, ținând de viziunea dramaturgiei clasice, sînt dislocate (uneori elanul acestei dislocări se prelungește, *arbitrar*, și în raporturile cu această dramaturgie). Jucînd *Leonce și Lena* pe aceeași scenă pe care, ca un epigon modern al lui Midas, regizorul David Esrig transformă verbul prețios al dialogului lui Diderot în imagini, un colectiv animat de Liviu Ciulei provoca întîlnirea textului cinematografic al lui Büchner cu o viziune care spațializase raporturile personajelor, care asimilase mecanicul imprimării pe peliculă între metaforele sale exemplare.

Actorii de azi — sufletul și rațiunea teatrului — fie că joacă, fie că nu, în film, reflectă la rîndul lor presiunea cinematografizării. O fervoare a mișcării, aceasta dusă la paroxism (și fără a uza de interpretul-cascador), o nouă articulare a expresiei, un alt sistem al relației personajelor, al marcării prezenței se fac ușor simțite în noul stil de joc. Indiferent de viziunea căreia se raportează, ei exprimă o condiție actricească dacă nu integral nouă, cel puțin în semnificativă tranziție. Noblețea gestului, dicțiunea, permanența scenică sînt negate — uneori în cuprinsul unor flagrante dezacorduri stilistice ale spectacolelor — pentru a fi regăsite altfel, la tonalitatea unui alt sistem armonic, acela al cinematografului. Oricît s-ar cinematografiza teatrul, el rămîne la efemeritatea actului irepetabil, experiență umană care nu se poate conserva decât cu prețul ratării dimensiunii ei fundamentale.

Revenind acum la problematica de principiu, a influențelor reciproce, nu se poate ignora faptul că epoca modernă cunoaște o ierarhie a acestor influențe. Chiar dacă cele exercitate de cinematograf — și care nu se opresc doar asupra teatrului — ne apar mai spectaculoase, în fapt muzica și arta plastică au dominat epoca, literatura rămînînd (vom reveni, de altfel) cea mai puțin activă. Faptul asimi-

lării, în muzică, a unei reprezentări asupra disonanței cu totul noi, a avut o neînchipuit de importantă înrîurire asupra tot ce ține de acord și armonie în artă, în general. La fel, reprezentările noi asupra ritmului, a ambitus-ului, a ierarhiei sunetelor. Considerată cîndva de către Schopenhauer ca *arhitectură înghețată*, muzica a cunoscut experiența spațializării, ca „încălzire” a acestei arhitecturi; de asemenea, experiența eliberării de formele fixe (istoricește constituite), tinzînd spre dezvoltări libere, semnificative chiar prin structura lor. Se admite (v. Eduard Hanslick) ca unic raport de similitudini între muzică și experiența emotivă cel formal, dar discuțiile asupra semnificației, în această artă (v. Susanne K. Langer, *On Significance in Music*, în *Aesthetique and the Arts*, McGraw — Hill, New York, 1968) au dovedit că e vorba de raporturi mult mai complexe, unele considerate a fi de domeniul literaturii (simbolistica, de pildă), sculpturii (efectul volumelor) ș.a.m.d. Ca formă specializată a raporturilor estetice dintre om și realitate, arta cunoaște efectele diviziunii sociale a muncii, și apoi consecințele sensului general al progresului omului. Urmarea acestui proces obiectiv contradictoriu este și suita de interferențe, de treceri de la un tip de raport, autonom în aparență, la un altul. Nu tehnica în sine (ca tehnică artistică), despre care va mai fi vorba, definește procesul în desfășurarea sa, ci deopotrivă conținutul exprimat și modalitatea exprimării sale. Chiar dacă, uneori, progresul artei pare a se reduce la progresul tehnicilor sale, în ultimă instanță e vorba de o determinare complexă, esențialmente dialectică, cum trebuie să fie și interpretarea jocului elementelor contradictorii (ce duc la dependențe obiective, la independențe relative etc.).

Discutăm despre cinematograful modern, ilustrat de cîteva școli naționale sau tendințe definitorii (*ciné-verité*, realismul violenței, documentar), din convingerea că el afirmă — cu scăderi și compromisuri, uneori — modalitatea exemplară astăzi a artei angajate, adică înscrie propria sa mișcare în mișcarea societății în care se manifestă, confundîndu-și destinul cu realizarea virtualităților sale. Particularitatea apariției sale — ca produs al tehnicii epocii moderne —

este un argument al acestei supoziții. El privește, deopotrivă, și televiziunea, pe care o considerăm nu numai ca mijloc de comunicație în masă, ci și ca formă capabilă să genereze valori estetice autonome. Caracterul aplicat (și uneori particular) al analizei este modalitatea de a demonstra eficiența sistemului conceptual propus în capitolele acestei lucrări.

O denumire generică — *noul val* — a fost purtată pe rînd de cîteva din școlile naționale afirmate în ultimii ani. Ea nu poate fi respinsă cînd e vorba de cinematografia italiană, franceză, poloneză sau cehoslovacă, dar nici nu poate fi acceptată fără anumite delimitări. Ca produs al psihologiei reclamelor, denumirea — operă a unui grup de creatori francezi — este ambiguă. Proliferarea ei, nediferențiată, marchează poate expresia unui orgoliu. Nici unul, însă, dintre noile valuri provocate pe meridianele globului — și aceasta este egal valabil pentru toate curente și genurile artei moderne —, nu reprezintă continuarea valului dintîi. Oceanul este unic ; valurile au o altă condiție, sînt stîrnite, fiecare în parte, din altă cauză și urmează un alt drum ; ceea ce într-o anumită situație social-istorică a fost un val eșuat în spuma albă, adunată între stîncile malurilor, poate deveni valul unei furtuni sau poate stîrni alte valuri. A fost acesta cazul dadaismului, este cazul concretismului actual, manifestate în toate genurile artistice.

Termenul poartă, de asemeni, cu sine o anumită indistinție — cum și conceptul de artă modernă —, deși fenomenul pe care vrea să-l definească are ambiția distincției și valoarea sa se întemeiază tocmai pe aceasta.

El exprimă însă ideea de *stadiu* — care scapă, de regulă, noilor curente nutrite de ambiția de a reprezenta ultimul și definitivul cuvînt — și, de asemeni, ideea dialectică de *devenire*. Condiția particulară a acestui nou val, aflat în realitate la intersecția a două orientări autonome, este condiția întregii arte moderne, teren fertil al schimbului de valori, domeniu în care interferențele țin de conștiința propriei existențe a acestei arte și de sensul progresului ei, adică regăsirea omului în esențialitatea și integralitatea sa. Orientările ce se conjugă în noile valuri ale cinematografiei

sînt, la rîndul lor, opera altor interferențe. Una este aceea ilustrată de filmele și contribuțiile teoretice ale unor autori de felul lui Godard, Resnais, Truffaut, Chabrol și Varda, resimțind *obiectualismul modern al noului roman francez*, dar și *tendința dictéului din simbolismul american psihanalist*. Cealaltă, de *resurecția ciné-ochiului lui Dziga Vertov*, devenit în actualitate *cinéma-vérité* al grupului Jean Rouch, Francois Reichenbach, Chris Marker, îmbinînd *tendința spre vizual* a artei moderne cu *seducția expresivității noii muzici*. Marca dualismului va sta, cu deosebire în filmele ultimelor două decenii, asupra sa, devenind însă în procesul evoluției proprii a fiecărei orientări sursa acelei tensiuni interne care îi conferă, alături de alte note, remarcabila originalitate. În plus, culoarea și acuitatea neorealismului italian vor lăsa și ele o amprentă asupra filmului modern. Acesta, reflectînd un moment caracteristic a ceea ce Marx numea (definind arta) „însușirea practic spirituală a lumii”, nu poate fi, deci, izolat din contextul amplu al artei contemporane și, mai cu seamă, din contextul acelei arte care, izvorînd din necesități și premise asemănătoare, își propune să fie mijloc și scop al emancipării social-istorice a omului.

În vreme ce în atîtea cinematografii din lume, și în atîtea curente ale celorlalte arte, se începeau și se epuizau experiențe de factură evazionistă, erotică, violentă, onirică, comercială, cinematograful polonez, apoi cel cehoslovac și maghiar, apoi altele, își clamau *dreptul la adevăr și actualitate*. Crezînd în forța artei lor, creatorii săi au înțeles că realitatea în care trăiesc, și căreia îi aparțin, le oferă un cîmp de investigație fără precedent. Socialismul, în formele sale concrete, cu dinamica sa, era, privit fără prejudecăți și mai ales fără idei preconcepute, șansa lor. Este aici de subliniat că arta ajunsă la conștiința propriei sale existențe face posibilă regăsirea omului, adică asigură realizarea premisei obiective a progresului în artă. O dovedesc, în rînd cu cinematografia de care ne ocupăm, și poezia modernă românească, arta plastică și muzica, o dovedesc creațiile unor școli naționale noi, curentele de orientare nonconformistă din cinematografiile (și artele) unor țări sau zone de cunoscută tradiție.

Cea dintâi descoperire făcută prin obiectivul aparatului de filmat a fost distincția între parte și întreg. Ciudat, ori de câte ori Murek din filmul lui V. Jasny (*Cînd vine pisica*) privea prin ochelarii săi mulțimea, efectul miraculos întîrzia să se producă. Societatea, în ansamblul ei, ascundea viciile membrilor săi. Aparatul de filmat și-a scos ochelarii (care dădeau nuanța roz obligatorie imaginilor realității), s-a apropiat de oameni, s-a oprit asupra fețelor lor, asupra ochilor, și-a sincronizat timpul cu timpul lor prezent. Așa s-a născut, sub impulsul de a revitaliza prin adevăr arta, *Concurs* — filmul de investigație socială al unui M. Forman, înregistrînd, poate cu oarecare cruzime („O competiție între tineri cîntăreți, chiar într-o țară socialistă, nu este o luptă între îngeri“, remarcă el), audierea unor soliști amatori la o selecție a Teatrului „Semaphor“. Autorul filmează cuprins de febra descoperirii; *ciné-vérité*-ul îl fascinează. La fel se întîmplase cu Agnes Varda (*Cleo de la 5 la 7*), la fel se va întîmpla cu Lelouch. Ei se vor dedica descoperirii sensurilor gestului uman, a cuvintelor, a surîsului și a lacrimilor. „Se reproșează adesea noului cinematograf că evită temele mari, problemele cardinale ale epocii“, va constata Forman (mulți ani după ce o făcuse și Mihail Romm), nu foarte convins însă de justetea acestui reproș. Și apoi își va explica predilecția: „Știința însăși, în ultima vreme, și-a îndreptat atenția mai mult decît a făcut-o oricînd spre microcosmos. În acest mod, ea este pe cale să corecteze un dezechilibru care datează din Evul Mediu. Toate telescoapele priveau atunci spre univers, spre depărtări. Nimeni nu se interesa de minusculul bob de praf care stă la temelia universului și care e atomul. Era, în toate astea, o nebunie — magnifică și naivă — a măririlor.“ Clasicul, de altfel, aspiră la scara universalității; modernul se realizează în concret, aspiră la infinitatea acestuia.

Nu avem ambiția metaforelor epistemologice, dar modelele epistemologice nu scapă, în privința semnificației lor în plan concret-uman, creatorilor moderni. Paralel cu literatura de viziune și concepție existențialistă, sintetizînd modelul uman tipic acestei viziuni (și asta e valabil și în mu-

zica de aceeași orientare), se produce, deci, o redeșteptare a interesului pentru *individual*, aici ca expresie a unui umanism care-și depășește abstracția strălucită a principiilor. Televiziunea va aprofunda, de fapt, tendința. Ea va conduce și la ceea ce se poate numi *contopirea cu subiectul*. În locul autenticității documentare, sociologice, sub semnul căreia debutază noul cinematograf, vom avea curînd autenticul interiorității (ilustrat în *Free cinema*-ul englez), rămînînd însă — nu pentru că pe plan formal ni se propun opere deschise — oarecum suspendat. Dreptul la expresie al intimității (cucerire în planul ariei tematice), sforțarea de a elibera filmul de narațiunea convențională, descoperirea emoției și bucuriei în fața vieții opun, relativ, cinematograful modern celorlalte arte. Este adevărat că, paralel, tot el deschide drumul evazionismului, al expresiei comerciale subestetice. Din aceasta se naște un conflict, real, cu celelalte arte și o reacție în câmpul esteticii. Neomogenitatea mai pronunțată în arta filmului, decît în celelalte arte, ține însă de condiția sa specifică.

Identificați, deseori, cu personajele lor, autorii moderni ajung la expresia *cinematografului-existență*. Fragmente autobiografice transpar mereu din filmele lor. Ei își refuză într-un elan critic detașarea, încercînd experiența morală de a se lăsa priviți ei înșiși de *pisica cu ochelarii miraculoși*.

Ce culoare ar fi avut, în spectrul acela convențional al curcubeului de vicii ascunse, *indiferența*? Și ce culoare acele trăsături ale onorabilității, nutrite de conștiința suficienței, apărute paradoxal într-un câmp de relații etice ca acelea ale socialismului — de unde păreau definitiv excluse — cel puțin prin faptul realității unor relații de producție fundamental noi? Revirimentul documentar, concretizat într-o suită de filme cu caracter publicistic (în sensul foarte bun al cuvîntului), este semnificativ și prin aceea că își propune *schimbarea raportului autor-spectator*. Nici filmele noii cinematografii poloneze (vorbind despre război), nici cele imediat următoare filmului lui Kalatozov *Zboară cocorii*, ale cinematografiei sovietice, nici cele cehoslovace sau mai de curînd cele maghiare nu vor, programatic, să fie *spectacole asupra vieții*, ci, fiecare în parte, *spectacolul vieții*.

Să reținem tendința pentru gradul ei de generalitate în arta modernă și pentru felul în care, realizându-se distinct în literatură, în muzică, plastică, duce tendința de regăsire la expresia ei reală, negînd astfel, în anumite limite, caracterul ideal pe care îl avea arta, ca tărîm al acestei regăsiri. Spectacolul vieții pe care-l propune și la care incită cine-tismul, *happening*-ul, aleatorismul muzical, și cu deosebire televiziunea, determină atitudini și reacții umane, asigură, deci, cîmpul concret realizării sensului progresului artei. Astfel, indiferența, o dată, față de obiectul de artă ca obiect artificial și, a doua oară, față de conflict ca atare, e zdruncinată de aici începînd, și urmărită în toate ascunzișurile, evaluată critic în raport cu consecințele sale. La fel, devine o temă aceea a compromisului și apoi, rînd pe rînd, raportul om-societate (dar și reversul său), valoarea și idealul, răspunderea, curajul. Nu putem aborda noua cinematografie global, nediferențiat, dar există anumite trăsături care pot fi considerate drept generale sau expresie a unei tendințe (cum este și aceea a realizării contradictorii, a sensului progresului în artă).

O singură formă de expresie, oricît de nouă și eficace, cum a fost aceea a cinematografului-adevăr, s-ar fi arătat în curînd insuficientă. Verismul (ca și simbolismul) a fost o etapă necesară, premergătoare artei moderne, exigența adevărului și estetica întemeiată pe dezvăluirea sa (M. Heidegger) — prevestind viitoarea sa integrare în arta capabilă să dea seama de existența ei. În unele dintre noile sale tendințe, filmul, ca de altfel numeroase tendințe ale artei moderne, a marcat în fond o tendință de *înnoire dinspre conținut spre formă*. În acest sens, dacă s-ar fi mărginit la o formulă stilistică unică — imposibilă în contextul creației de valori estetice contemporane —, n-ar fi făcut decît să schimbe o intransigență dogmatic-absurdă, cu alta. Așa se explică de ce, în cadrul său, își află locul creația unor autori din generații diferite, filme de felul *Acuzatului* sau al *Magazinului de pe strada mare*, amîndouă în regia lui J. Kadar și E. Klos, *Cerșenin* și *Balada ostașului* de G. Ciuhrai, *Pentru țară și rege* de J. Losey, *Căruță pentru Viena* de Karel Kachyna, *Roșii și*

albi de M. Jancso, *Z* de Costas Gavras, *Dacă...* de L. Anderson, *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie și altele fiind considerate, de majoritatea teoreticienilor, ca aparținând, prin aspirația lor, noii tendințe. Timpul lor prezent este, cu mici excepții, un timp față de care se face raportarea; el nu se suprapune decât ca actualitate a gândirii, actualității de fapt.

Dacă la această categorie de autor pretextul literar se impune uneori chiar după topirea sa în opera cinematografică autonomă, în general nu avem însă de-a face cu o filiație directă, ci cu liniile de forță prelungite din câmpul literaturii reprezentative în noile opere.

Merită, însă, să poposim aici. Pe de o parte, pentru că reacția artei moderne față de narativ constituie o formă a eliberării sale, pe de alta, pentru că temele unei întregi istorii a culturii și civilizației au devenit pretexte ale unei părți a acestei arte. Muzica modernă, într-o largă suprafață a existenței sale, respiră o atmosferă de fantast tragic, kafkian; cubismul și-a pus amprenta și în celelalte arte; în literatură apar, traversând câmpul realității sau al memoriei, personajele altor opere, călcând în câmpul nou al acestei realități, exprimându-se aici, identificându-se în raport cu ea. Regăsiri sînt și acestea, confruntări în vederea regăsirii, mai precis, acte deci de negare ale procesului de un atît de adînc sens al progresului în artă, înregistrat în societatea modernă.

Poli ai unuia și aceluiași ax, Hašek și Kafka — ca să ne referim la noul val cehoslovac — se regăsesc în spirit și viziune, în majoritatea creațiilor cinematografilei cehoslovace a acestei perioade. Nu poți asimila însă permanența lor unui calificativ de tipul — „film kafkian“ sau „film de umor grotesc à la Hašek“, din păcate vehiculat uneori, pentru că fiecare dintre acești scriitori nu a făcut decât să reflecte, potrivit condiției sale specifice, o anumită realitate a relațiilor umane. Motivul cercului, atît de des frecventat la un moment dat în noua cinematografie cehoslovacă (și nu numai cehoslovacă), apare și la Kafka. Singurul său roman, în care finalul face excepție prin caracterul său mai luminos, este, cum se știe, *America*; aventura umană a lui Karl Rossman, încheiată prin angajarea la cercul din Oklahoma, are semnifi-

cația, sugerată de altfel și de Roger Garaudy *, a regăsirii „semenilor, umiliții și obidiții lui Dostoievski, ca într-un paradis estetic unde fiecare își joacă în sfârșit rolul pe care viața i-l interzisesse“. Vavra (*Concert pentru trompetă*) reface în filmul său experiența în sens invers; livresc în structura narațiunii, el găsește totuși, în motivul intonat la trompetă, simbolul expresiv al acuzării lipsei de curaj și reală disponibilitate ale eroului său principal, Vojta. Poemul lui Hrubin — pretextul filmului — aspirând spre un lirism concentrat, oarecum abstract, devenise, prin recul, doar generator de atmosferă. Dragostea, aici ca și în seria de filme înrudite, este eminemamente antikafkiană. Poate doar în *Martirii dragostei*, film de schițe cinematografice, semnat de Jan Nemec, o dată cu motivul timidității, să avem, pentru vreun moment, senzația pe care o produce scena în care Joseph K., eroul *Procesului*, sărută mîna, asemănătoare unei ghiare, a servitoarei Leny. În raport cu dialectica particularului și generalului, care este definitorie pentru noul val cehoslovac, Kafka profesează individualismul radical. Ar părea, așadar, că soluția promovată în operele noii cinematografii reprezintă o replică. Cred că și această ipoteză (ca și cea dintîi, a simplei aderări la universul operei marelui scriitor) este speculativă. Condiții noi, situații și relații sociale de o altă complexitate alcătuiesc realitatea obiectivă în care se dezvoltă o practică umană emancipată în conținutul și formele ei, caracteristică prin sensul afirmativ ce-l imprimă existenței. Deseori, în contact cu arta modernă pe care o receptează în ansamblul ei, estetica ratează aceste distincții, definitorii, cum se vede.

Există o valoare de permanență în gîndirea și viziunea kafkiană; ea se regăsește, de pildă, în modul de raportare a omului față de principalele surse ale înstrăinării. Ea se regăsește și în confruntarea omului cu forțele superioare lui, vremelnice cel puțin, adică în împrejurările în care se naște sentimentul de spaimă. Nu este însă angoasa existențialistă,

* *Un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963.

urmărind omul ca o umbră, ci reflectarea lucidă a unui raport de forțe și considerarea rațională a dialecticii necesității și întâmplării. Atunci când Jan Schmidt face filmul, de replică la cinematograful de groază, al sinistrei anticipări a urmărilor unui cataclism atomic — *Sfârșit de vară la hotel Ozon* —, el este kafkian. (Nu însă și Hitchcock, de pildă, narînd un cataclism ce se dezlănțuie oarecum gratuit cu *Păsările*.) Dar cazul Schmidt ține de excepție. Cele șapte femei în marșul fără odihnă, irațional, trecute în faza unor reacții de o duritate animalică, sînt supraviețuitoare ale unui cataclism pe care nici paginile cele mai disperate ale *Jurnalului* lui Kafka nu le ating. Absurdul a născut monștri. În vizorul pustii cu lunetă imaginea vacii care paște angajează întreaga noastră ființă. Mai tîrziu, măcelul ei ne istovește. Riguros kafkian, Schmidt potențează acțiunea. Moartea femeii în vîrstă și apoi uciderea bărbatului de care se lega speranța ei de a salva speța umană ne răscolesc în alt plan. Situația-limită la care se oprește filmul este chiar dincolo de imaginea pe care o alcătuiise romancierul. Acest mod de a proiecta sensibilitatea kafkiană într-un univers de alienare-limită este viabil atîta timp cît — e vorba de cazul filmului în discuție — nu e depozat de intenții morale. Caracterul de avertisment al filmului ține de asemenea intenții.

Christoph Penderecky, în poemul simfonic *Hiroshima* — model de nouă scriere muzicală începînd cu partitura —, izbutește în chip similar, valorificînd asociații tonale inedite ale unei dezvoltări seriale tulburător de concentrată.

Giacometti sintetizează un model uman însemnat de un ciclu filogenetic, în sens social-istoric-tragic, obținînd, prin compoziție, o multitudine semnificativă. Evtușenko descrie un Babi-Jar de groază, masacrul evocat înscriindu-se într-un context care a fost acela al disoluției conștiințelor și responsabilității.

Robert Desnos, predecesorul lor mort în lagăr, ajunge la o expresivitate poetică extremă. Sînt exemple individuale, dar spiritul ce le animă se prelungește departe în operele acestui moment. Regăsirea umană nu poate ignora momentele de maximă înstrăinare ; optimismul artei moderne — în li-

mitele în care el se manifestă — are o structură nouă, mai problematică, un conținut nedisimulat dramatic. Afirmațiile artei, în concordanță cu caracterul afirmativ al unor noi relații sociale, nu sînt simple, după cum procesul istoric al realizării lor nu este, în realitate, simplu. Prin *M.A.S.H.* (adaptare de Ring Lardner Jr. și Robert Altman — acesta și regizor — după romanul lui Richard Hooker) filmul unora din războaiele acestui timp (fundalul său este acela al războiului purtat de americani în Coreea), propunînd modelul indiferentismului-limită, se afirmă o atitudine care nu este numai aceea a realizatorilor. Pelicula pare înregistrată într-un abator uman, se taie mereu carnea unor răniți, dar nimeni nu e preocupat de război, adică de motivul pentru care oamenii sînt schilodiți, echipa de excelenți medici ai spitalului trăind pacea incredibilă a bunăstării și perfecțiunii. Contrastul are o forță de semnificare cu totul deosebită. Refuzări — care alcătuiesc atît de frecvent substanța unei anumite literaturi a spaimelor și obsesiilor —, perversiuni, lașități sînt treptat demistificate. Deschiderea filmului se petrece spre social, spre politic, spre angajare.

La celălalt pol, pentru a reveni la subiectul propus — Jaroslav Hašek, identificat nu rareori eroului de imensă popularitate pe care l-a creat, *bravul soldat Svejk*. Principal, lucrurile stau la fel. Spunem Hašek și ne gîndim la calitatea specifică, imponderabilă, a umorului de tip popular. Reversul absurdului transcendental devine absurdul comic contingent, foarte rar reductibil, în consecință, la formula bergsoniană a „mecanicului placat asupra vieții“. Nu este un umor universal, ca model; Forman era perfect sincer în uimirea sa, la Londra, cînd spunea după prezentarea *Asului de pică* și a *Dragostei unei blonde*: „Le-am făcut pentru cehi și am fost puțin surprins că străinii au înțeles“. Dar este un umor deschis, adică reprezentat de o structură neepuizată (în comparație cu aceea a limbajelor particulare, de pildă, cele regionale), de o topologie în stare formativă, deosebit de mobilă. Caragiale, la rîndul său, are o universalitate de același tip, din păcate încă prea puțin valorificată. Georges Sadoul comitea, în ciuda cunoscutei prudențe a ju-

decăților sale, o eroare crezând că există un loc ideal — un cinematograful din Cartierul Latin la Paris — pentru a vedea filmul *Dragostea unei blonde*. La fel ca și *Asul de pică*, la care ne-am mai referit. Eventual, pentru a-l vedea într-un anume fel. De pildă, considerându-l pe eroul său, Peter, un soi de Svejck, devenit un brav slujbaş și instalând, cu un aer nevinovat, o reproducere a lui *Venus* de Giorgione în fața gestionarului magazinului cu autoservire (unde e angajat) și a unui inspector. Scandalizați, și puțin ațîțați, ei par a-și spune: „Ai văzut unde-și ține mîna?” Este și acesta un mod de a vedea filmul. Pe logica sa, urmează să facem r-cordul cu scena în care, într-o replică indirectă, moralizatoare, la *Venus adormită*, tatăl îi arată lui Peter *Fecioara cu pruncul*, realizată în maniera de o desuetă și falsă discreție a purismului catolic de la sfîrșitul secolului trecut. Dar prea se epuizează repede, în comparație cu ceea ce filmul conține, reducția aceasta la arhetipul Svejck.

Raportul tată-fiu (și implicit raportul între generații) a constituit subiectul unor filme, realizate înaintea lui Forman de către Losey, Ray, Kazan, Frankenheimer, ca să mă refer la cele mai cunoscute.

Același raport a concentrat și atenția unor mari scriitori aparținînd artei moderne. El are puterea de a vorbi despre devenire, despre ceea ce „se dezbină de sine” ca specie și se regăsește — sau trăiește tensiunea acestei regăsiri — ca ființă conștientă, generică. Marile cicluri scrise la începutul acestui secol și semnate de Joyce, Proust, Faulkner, Thomas Mann, fie că se concentrează asupra acestei relații, fie că urmăresc un alt țel tematic, fixează modalitățile succesiunii și, astfel, surprind dialectica lor. Dacă muzicii nu i-a scăpat — mă gîndesc la universul sensibil al lui Hindemith sau la mai recente contrastes sintetizate de Stockhausen — intuirea și exprimarea expresivă a acestei unități contradictorii a devenirii, dacă teatrul a ilustrat-o și el, cinematograful modern a stăruit, cu mijloace estetice specifice, asupra sa.

Mai în vîrstă doar cu cîțiva ani (la data aceea) decît eroul filmului său, Frankenheimer se oprește, în *Tînărul străin* (*The Young Stranger*), la întîmplări trăite, la acele

manifestări de independență pe care le-a avut la 16 ani. Ambițiile exagerate ale unui tată îl duc, în filmul lui Mulligan *Năvălește frica* (*Fear Strikes Out*), pe fiu în pragul demenței; Olmi ne povestește, în filmul său *O slujbă sigură* (*Il posto*), despre felul în care își începea un tânăr activitatea într-o mare uzină. Continuarea exemplelor nu ar face decât să precizeze varietatea unghiurilor sub care poate fi privit subiectul. Forman e cel mai calm și, poate, prin atitudinea sa, cel mai atașat subiectului. El nu glumește, după cum nici Hašek nu o face; are o seriozitate complice de câte ori îi pune față-n față pe tată și pe fiu. Dar pe el nu-l interesează doar întâmplările, oricât de caraghioase sau triste ar fi. Constatând că cei doi termeni trebuiesc considerați, unul — fiul — drept idealul, celălalt — tatăl — drept experiența de viață, el descoperă, în spiritul unei veritabile cercetări sociologice, că „fiecărui progres al experienței îi corespunde un regres al idealului; nu se pune deci problema vârstei, ci aceea a raportului dintre ideal și experiență”. Ruptura pe care noi o înregistrăm sensibil (provocată de imagini concrete, cum ar fi aceea din final, în care tatăl macină cuvinte pe care fiul nu le mai aude) nu este decât aparent comică. „Despărțirea de trecut zîmbind”, formulă pe care Marx a repetat-o atît de des, nu epuizează tensiunea acestei despărțiri. (Lucrurile sînt, de fapt, ceva mai complicate. Prietenul lui Peter pare foarte atent.) Episodul *Svejk învață să umble cu fulmicotonul*, din schițele lui Hašek, se încheie în aceeași tonalitate cu filmul. Ireductibili — plasați la capetele unui ax care este reflexul modului lor de a concepe realitatea și de a se plasa în realitatea sensibilă a artei —, Kafka și Hašek nu se exclud, în această prezență a spiritului lor, în operele contemporaneității. Nu poți, de pildă, în cazul filmului *Joseph Kilian* al lui Pavel Juracek și Jan Schmidt, să decizi în a cărei sferă de atracție spirituală să-l plasezi. Se colează aici, în sensul superior al integrării compoziționale, atmosfera *Metamorfozelor* și tonalitatea de comic sec, pe alocuri chiar agresivă, a *Abecedarului umorului*. Este, la început, strada pavată, încrucișându-se cu un drum marcat luminos, care nu se știe de unde vine și unde duce. Și sînt apoi trecerile solda-

ților, cortegiul funerar, elevii. Momentul nu poate fi pur și simplu atașat lui Kafka sau *Procesului* turnat de Orson Welles. * Acesta din urmă transpune o lucrare literară autonomă ; în *Joseph Kilian*, primul moment e înrudit, prin simbolistica sa, celei din această lucrare. Al doilea, constituit aproape ca o negație, ne plasează în fața unei situații de un alt tip de absurd. Soldatul Svejek e undeva pe aproape, privește probabil cum evoluează gândirea aceea moale, care acceptă evenimente ieșite din matca bunului-simț. *Biroul de împrumutat pisici* sintetizează un moment de apogeu ; aici tragicul și grotescul se întâlnesc.

Subliniem și aici că arta modernă este terenul propice al unor asemenea întâlniri și că dacă niciodată arta nu a demonstrat categoriile în puritatea lor, acum cu atât mai mult nu o face, după cum nici linia de demarcație a genurilor și artelor nu mai este cîtuși de puțin respectată. Sincretismul acesta corespunde faptului că regăsirea umană este tendință spre integralitate. Este restaurare. În fine, într-un al treilea și definitiv moment al filmului, Kilian, care nu mai găsește biroul, alergînd disperat în căutarea unei soluții pentru a scăpa de pisica împrumutată, nu se mai recunoaște pe sine. Dezleagă cuvinte încrucișate cerînd cheia : „Calitatea prin care omul se distinge de animal este «rațiunea» sau «disciplina» ?” Înstrăinarea însăși a devenit motivul filmului, și dacă nu o depășește, motivul este exagerarea momentului critic pe care orice regăsire de sine îl presupune. Dar a afirma înseamnă totuși, dialectic judecînd, a te situa în perspectiva negării negației.

Firește, nu numai Hašek și Kafka trebuiesc căutați, în sensul de care vorbim, în operele noii cinematografii (și, în general, al artei și literaturii). N-am face, limitîndu-ne la această axă, decît să suprapunem dualismului inițial, determinat de zodia în care s-a născut cinematograful, un alt dualism, adică să acredităm ideea, de bună seamă simplistă,

* Criticul J. Dinkenspuhler scrie, referindu-se la cele două titluri : „Ceea ce Orson Welles n-a putut să reușească în filmul său, acest scurt-metraj cehoslovac a izbutit de minune”.

a unei sinteze de tip permutațional, lipsită de tensiune și cauze interne. Cu valoare similară se poate cerceta axul Dostoievski-Gogol, de pildă ; sau ne putem întreba asupra configurației spirituale a noului cinematograf american, resimțind luciditatea unui Steinbeck, meticulozitatea analitică a unui Faulkner, incendiul asociativ a lui Dos Passos, patima documentară a lui Truman Capote. Avangarda artistică ce s-a raliat cinematografului a fost, în general, semnificativ afiliată presei progresiste de la începutul secolului și apoi celei dintre cele două războaie mondiale — exemple se pot da de peste tot, firește și din România ; ea s-a impus prin câteva personalități de marcă, ce au promovat modalități expresive noi, mai directe, mai radicale, manifestându-și influența pînă în actualitate. Apoi, nu poate fi ignorat fondul de valori clasice, care, chiar dacă nu oferă un aport concret în actuala stare de emulație, rămîne exemplar prin cultul valorii umane și prin tendința sa structurală spre echilibru și armonie. Filmul lui Jan Nemec *Despre oșpeți și invitați* se înscrie într-o asemenea direcție, constituind, totodată, reafirmarea unei ambiții de înnoire în planul esteticii filmului. Grav în conținutul său, actual într-un sens evoluat, care este acela al *permanenței*, filmul se numise la început *Carnaval de vară*, apoi *Raport între sărbători și invitați*. El își propunea să arate, în spiritul unui eseu cartezian, dar uzînd de mijloacele parabolei, cum anume se leagă caracterele, puterea, activitatea și mentalitatea oamenilor, cum se condiționează și intercondiționează unii pe ceilalți, cum se sprijină. Un singur personaj, cel care se numește în film Soțul, lipsit (ca și soția) de nume propriu, refuză să se integreze acestei structuri, inflexibilă în esența ei, deși se manifestă fenomenologic cu o asemenea falsă elasticitate, încît poate lua aparența unei cu totul alte esențe. El sesizează — nu știm în cele din urmă cum și nu știm pînă la ce nivel de înțelegere — caracterul complice al acestor relații și faptul că ele conduc de la acceptarea înfricoșată, la cochetăria impertinent-timidă și pînă la indiferența și participarea la crimă. E vorba, am zice, de un studiu al unui model posibil și al împrejurărilor care ar putea duce, la limită, la instaurarea sa în realitate. Deci, de

prelungirea spiritului științific al unor cercetări sociologice contemporane. Forma filmului realizat de Nemec (cît și conținutul său) scapă definitiv de tensiunea dualismului originar a noului val, pentru că autorul vine cu o altă viziune asupra artei cinematografice, pentru a cărei autonomie și specificitate luptă.

Să nu pierdem prilejul de a constata că tendinței caracteristice artelor moderne (în parte), spre autonomie și specificitate a limbajului, îi corespunde, la nivelul artei în general, tendința opusă, spre fuziune și unitate.

Forma derivă nu din experiență și observație, ci din concentrarea asupra conflictelor fundamentale ale vieții și gândirii, cele ce opun stupiditatea — rațiunii, individualitatea — totalității. Se refuză arta reproducerii (chiar dacă ea urmează linia de forță a documentarului de investigație psihologică) în căutarea cinematografului pur, a cinematografului-artă. Unul nu-l elimină pe celălalt, dar, o dată exprimată o opțiune, ea devine definitorie: „Eu, spune de pildă Nemec, lucrez cu bună știință în prima categorie (cinematograful-artă — n.a.), prin care înțeleg, desigur, o mică sferă de interesați, corespunzătoare însă cu numărul celor care se interesează de o manifestare similară în muzică, pictură, literatură“. Andrzej Wajda se exprima recent la fel. *

Ceea ce impun filmele lui Nemec nu sînt personaje, în sensul obișnuit (preluat din teatru) al termenului, ci grupuri, structuri. Aceștia sînt *oaspeții*, la început surprinși într-o scenă de picnic, totul într-o atmosferă de pictură impresionistă, apoi însă brusc supuși unei hăituii din partea grupului ciudat al gazdelor. Indiferența calmă a primelor scene se accentuează în episodul unui ciudat interogatoriu, amestec de glumă (fiziind demența infantilă) și serios. O înțelegere tacită se stabilește în grupul de oaspeți, căruia i s-a trasat, cu vîrful pantofului, limita libertății de mișcare. Doar Soțul tace, impasibil la joc, și lipsa sa de participare echivalează deja cu o

* Vorbind despre *Pădurea de mesteceni*, film produs pentru televiziunea poloneză.

excludere. Urmează ospățul. Totul n-a fost decît o glumă. Amfitrionul își ceartă fiul adoptiv, se glumește, la capătul celălalt al mesei o pereche își serbează nunta.

Tensiunea momentului anterior — farsă a procesului — și-a ocupat și ea locul la masă. Un scaun mai e liber. Al Soțului. Și atunci, regretîndu-i absența (cu o ipocrizie de altă calitate decît aceea a literaturii de tipologie, și anume decurgînd din autoinvestirea ipocrită cu răspunderea augustă pentru soarta oaspeților), grupul se hotărăște să plece pentru căutarea și readucerea sa. Va fi o vînătoare, cu un cîine dresat anume pentru a prinde oameni, animal admirat acum cînd conversația își urmează calea indiferenței. Cîteva scene ni se oferă spre recunoaștere : picnicul de la început, o scurtă luptă amintind de fotografia unei acțiuni de „pacificare“, scena ospățului de lîngă lac compusă după fotografiile dineului anual în cinstea laureaților Premiului Nobel, fețele oamenilor în extaz în fața amfitrionului. Altele ne oferă sugestii : Karel, epicurianul simpatic, foarte voluntar, își proclamă, după un pahar de vin, înaltele principii. La terminarea perorației sale, lumea își continuă netulburată aceeași viață, lucru pe care el nu-l vede, sau, dacă totuși îl remarcă, asta n-are nici o importanță, el a spus ce a vrut să spună, accentuîndu-și astfel, pînă la totala autoamăgire, iluzia libertății de expresie. Joseph, din raționalism, e predispus să *colaboreze* cu oricine, cel puțin pentru că nu-i place scandalul.

Grupurile filmului nu sînt definitive. Ele își redistribuie rolurile ; există însă mereu *urmăriți* și *urmăritori*, *oprimiți* și *opresori*. Ameliorarea, pentru că Nemec este și el un creator moralist, de o accentuată pozitivitate — poate fi obținută numai prin responsabilitate. Obiectul filmului este ansamblul realității, în sensul definit de Ernest Fischer, ca sumă a raporturilor dintre obiect și subiect. Angajarea sa, nemijlocit politică, rezidă nu din raporturile adăugate, ci din calitatea interioară a operei. „Păstrînd stilul particular al povestirii noastre — explică Nemec —, am vrut să arătăm relația care există între această recepție, arestare, interogatoriu, banchet și trădare cu lucrurile ce se petrec, chiar în acest moment, undeva în lume.“ Nici psihologic (ca linie fundamentală), și nici com-

portamentist (cum i s-a reproșat, asimilându-se superficial filosofia sa cu behaviourismul), filmul are o veridicitate în planul expresiei artistice, adevărul său critic aparținând unei alte sfere decât celei a contingenței, a întâmplării. Atunci când gândirea nu se poate separa de expresia sa sensibilă, dintr-o operă în care sînt atît de strîns unite, opera însăși trebuie să-și depășească ambiguitatea, atingînd general-umanul — care este ținta oricărui act creator autentic — prin intermediul concretului istoric. Nemec — vorbind despre condiționarea social-istorică a fricii —, Schorm — despre curajul civic în afirmarea valorii — se întîlnesc, dincolo de expresia originală pe care au adoptat-o, în concepția lor asupra dialecticii evoluției calităților morale ale membrilor societății. Ei au depășit imaginea globală, abstractă, conceptuală ; descoperirea lor este *relația*, este *omul* ca autor al destinului său (și, pe această cale, a responsabilității față de sine și față de ceilalți), adică membru al societății. Etica lui Spinoza, întoarsă — precum dialectica hegeliană în elaborarea materialist-deterministă —, proclamă activitatea în locul resemnării. Raportul între oșpețe și invitați surprinde un moment — secțiune pe verticala trecutului nu prea îndepărtat — pe scara evoluției unor alte raporturi, nemijlocit practice, ca acelea între individ și societate, om și istorie. Conținutul său este rodul experienței istorice a societății ; filmul refuză să considere frica o traumă psihică, înverșunîndu-se să ajungă, fără prejudecăți (și împotriva lor), la izvorul ei material real.

Ultimul cadru al filmului — „505“ — e astfel sintetizat în scenariu : „Frantisek, Marta, Eva, Iosef și Karel ocolesc masa și sting lumînările. Fitulul fumegă în soarele asfințitului. Lătrăturile devin mai puternice, mai furioase. Cîinele și-a găsit prada.“

Primul lung-metraj al lui Nemec, *Diamantele nopții* (*Démanty noci*, 1964), urma o traiectorie în sens invers : vînătoria celor doi tineri evadați dintr-un lagăr, prinderea, umilirea. Sentimentul de spaimă și izolare, care apasă asupra conștiinței celor două personaje hăituite, devine starea spectatorului însuși. Să compunem din cele două filme unul singur, conectînd după cadrul „505“, prima imagine a *Diamantelor*

noptii. Două concluzii se vor degaja de la început : după cum războiul nu este mijlocul ameliorării morale a societății, tot așa el nu e nici singura cauză a tot ceea ce atentează la fericirea și demnitatea omului. Urmînd metoda, practică inițial în *nouvelle-vague*-ul francez *, a automatismului psihic, Nemec înfățișează succesiunea de scurt-circuite între situația disperată a celor prinși și lumea — în ipostazele ei de la trecut, prezent la viitor — ce-i înconjoară. Se naște, astfel, o opoziție între situație și lume. Conexiunile sînt — firește, raportate la o realitate psihică normală — false. Beția cu bere a bătrînilor naziști din regiunea Sudeților, umilirea crudă — mereu traversate de imaginile copilăriei, scările casei, un cimitir, tramvaiele Pragăi în zilele ei de pace antebelică (dar prin vagoanele cărora fug tineri cu însemnele evadării). Și mereu uși, mereu uși care se închid. Să reordonăm acest bombardament de imagini în care prezentul se dizolvă, ca într-o stare febrilă, în halucinație. De pildă, să aducem aici scena ospățului (ca în fotografiile dejunului acordat laureaților Premiului Nobel), figurile oamenilor în extaz (ca în fotografiile pieței publice, în care un dictator de tristă amintire își profesa filosofia belicoasă), lupta (ca în acțiunile de pacificare pe care ni le arată și astăzi ziarele), picnicul (după un tablou impresionist care poate fi chiar de Manet). Nu este un artificiu (decît poate cronologic, ținînd seama de data realizării filmelor). Avem nevoie, pentru a întreprinde această translație, de un mare curaj, acela al mărturisirii că lecția istoriei este prea repede clasată undeva în amintire, cînd locul ei este, pentru a nu se mai repeta tragedia, în conștiința mereu trează a actualității. Soțul n-a fugit pentru că refuză conformismul. Ar fi rămas în acest caz acolo, acceptînd o confruntare. El deosebește însă curajul uzat, al formulelor, curajul acela obosit de fiecare zi, de forma sa superioară, a curajului mereu înnoit. Discrepanța pe care o sesizează între *umanismul*

* „Acest film, scrie criticul D. Preuss, modern în cel mai bun sens al cuvîntului, care a dus la împlinirea cu o artă și cu o puritate a formei impresionantă ceea ce Resnais a vrut să facă în *Marienbad*.”

teoretic, proclamat, și *practica umanistă*, îl determină să caute a deosebi ceea ce este efemer, de ceea ce aparține permanenței. Dialectica realizării idealului conduce pe creator spre o filosofie sensibilă a valorilor ; veștejirea falselor idealuri nu-l dezamăgește și nici nu-l poate înșela. În esență, el se angajează în rîndul acelora care, denunțînd urmările unui dogmatism, avertizează asupra pericolului înlocuirii sale cu un alt dogmatism, adică o gîndire ce refuză, de fapt, să ia în considerare evoluția, dogmatism desigur evoluat în aparențele sale, dar nu mai puțin periculos.

Dacă Nemec nu merge pînă la a se identifica cu personajele sale, unii dintre colegii săi au curajul să o facă, dînd actului creator tensiunea și veridicitatea descoperirii. Polonezul Wajda și colegul său, actorul Cybulsky, se recunosc în *Cenușă și diamant*, Fellini în succesiunea filmelor sale, Lindsay Anderson în inconștienta incendiară a lui *If... (Dacă...)*, Uher, în planul aventurii sentimentale a lui Fajolo, trăiește — cum Dovjenko în tinerețea sa artistică — nostalgia satului. Această atitudine înveterează faptul unui curaj civic neobișnuit și care este simptomul acestei angajări moderne a filmului. Cercetarea sensului adevărat al vieții și al dragostei devine, în contextul acestei identificări, momentul autodefinirii. Juraj Jakubisko, regizor la studioul slovac „Koliba” din Bratislava (după părerea mea una din marile speranțe ale filmului modern contemporan), se identifică oarecum cu eroul filmului său *Anii lui Christos*. Este povestea ce evocă anii critici ai lui Juraj, tînar pictor aflat la limita dintre tinerețe și maturitate. Derutat, cu sufletul cuprins de îndoieli, el se întreabă, cunoscînd-o pe Jana, asupra sensului artei, al dragostei, al vieții. Ea simbolizează aspirația purității și libertății, dar adevărata lor apropiere întîrzie să se producă. Imaginile au, în lungul acestei definiri inițiale, un ritm cînd inegal, sufocat pe alocuri, cînd calm, respirînd certitudinea naturii însăși. O scenă, parcă rătăcită în mozaicul cadrelor, se petrece în curtea unui spital. Ceva halucinant îneacă ecranul, întrebările vîrstei se înalță amenințătoare. Pe momentul tensiunii extreme, alb-negrul imaginii trece în culorile spectrului pe penajul unui păun. Nici unul dintre personaje n-a văzut nimic, doar Juraj

și spectatorii. Complicitatea este imposibil de refuzat. Până la sfârșit, nici un alt moment culoarea nu va mai apare.

Este de structura artei moderne crearea atmosferei de seminar socratic, îmbinarea euristicii și a maieuticii, aptitudinea de a deschide și întreține dialogul. Chiar în opera literară modernă — și ce altceva a fost literatura decât contact proiectat între scriitor și cititorul singur —, această tendință e adânc resimțită. Apar indicații de „regie“ a lecturii, se susține intens un dialog, se frecventează declinări noi, noutatea lui Butor cu romanul la persoana a doua fiind tocmai a *complicității*, nu a narațiunii. Muzica face la fel, pictura integrează privitorul fie spațializându-se (în experiențele recente), fie făcându-l, prin reflectare (la propriu sau la figurat), un personaj. Funcționalizarea arhitecturii, în sensul practicat de marii ei creatori moderni, este și ea de sorginte euristică, ansamblurile căpătând *organicitate* numai *populate* fiind. Mai greu a fost de presupus regăsirea legăturii cu spectatorul de cinema, căruia, față de teatru — în care se întâlnește cu arta ca viață —, i se propune un model artificial, inert, netransformabil. Dar și aici — exemplul dat mai sus e doar unul din cele posibile — tendința s-a realizat.

Cu această complicitate câștigată, Juraj abordează viața altfel ; față în față cu fratele său, pilot militar pe un avion cu reacție, deci în ipostaza omului care știe exact ce vrea topind întrebarea cu privire la sensul vieții în chiar atingerea concretă a acestui sens, tânărul pictor este numai aparent dezarmat. Oscilațiile Janei, între el și Andrei, sînt expresia alegerii posibile între certitudinea calmă și neliniștea ca stare de spirit a creației. Moartea pilotului consemnează consumarea unui stadiu ; ea se produce stupid, ca echivalent al consumării aparenței unui ideal și al neputinței perfecționării sau schimbării. Complicitatea în care am fost angajați duce astfel mai departe identificarea creatorului cu personajele sale. Cinematograful la timpul prezent antrenează experiențe definitorii ; el este *descoperire*.

Cum descoperire înseamnă o mare parte a artei moderne. Uneori ea lasă însă impresia unei explozii de noutate, a timpului unor Columbi ce strigă pe catarge, mulțumiți de des-

coperirea unui tărîm de liniște, pentru că mișcarea căreia îi aparțin ei înșiși i-a istovit. Acesta e cazul cînd modernul eșuează pe nisipurile suficienței sale, închizînd toate strîmtorile ce-i legau mările cu oceanul ineputabil al vieții.

Romanul este opera unui autor bine determinat ; la fel, poezia, tabloul, sculptura. Tipărită, pagina de literatură rămîne opera scriitorului ; paternitatea unui tablou, sau a unei sculpturi (și implicit relația directă între privitor și autor) nu depinde de faptul dacă autorul ei și-a preparat singur, cu metode și rețete artizanale, culorile, lutul, sau dacă acestea au fost produse de alții. Artele de sinteză (și implicit de elaborare colectivă) s-au resimțit întotdeauna de pe urma acelei tensiuni interne, care a fost urmarea afirmării unei primordialități. Lumière făcea, în înțelesul de astăzi al cuvîntului, film de autor ; la fel Méliès și atîția dintre pionierii cinematografiei de astăzi. În acest fel, evoluția accentuat marcată a artei cinematografice prin perfecționarea mijloacelor de realizare (tehnice, în primul rînd) a fost însoțită de pronunțarea gradului *mediat* al legăturii dintre operă — care apare la un moment dat ca un produs tehnic, înstrăinat — și creator. Contradicția este ignorată în condițiile producției unei arte comerciale, de consum ; ea se manifestă însă în forme violente în cazul artei angajate, care presupune exprimarea cît mai directă și deplină a personalității creatoare.

Cinematograful de autor — denumire care atrage atenția asupra condiției echivalente între scriitorul de literatură și, să zicem, scriitorul (autorul) de filme — nu este consecința unei revoluții pe plan estetic (după cum se avansează în teoriile formale ale avangardismului), ci cauza ei. Este adevărat că el nu se naște o dată cu noile valuri, după cum ține de evidență faptul că primii *autori*, în etapa modernă a filmului, n-au fost nici Godard, nici Truffaut, Reichenbach sau Marker, ci poate Eisenstein (în măsura în care reconstituirea din bucăți de film a *Luncăi Bejin*, sub îndrumarea lui Jureniev, îndreptățește o asemenea convingere) sau Dziga Vertov (încercînd chiar o estetică de esență constructivist-suprarealistă).

Calității de cinematograf la timpul prezent a filmului modern, această orientare îi aduce și nota definitorie de cinema-

tograf la persoana întâi. Încă o dată, nu e vorba în primul rând de un impuls pe planul limbajului — caz în care s-ar fi îndreptăţit denumirea atât de plastică lansată de Astruc, „cinematograful stilou” — şi nici de acela, exaltat de Truffaut, al autonomiei şi al descoperirii, în spirit impresionist, a lumii de dincolo de platouri. Hotărîtor e un alt motiv, ţinînd de ceea ce vrea să spună filmul şi cui vrea să-i vorbească. În lumina acestui prim motiv, celelalte dobîndesc o semnificaţie concretă, corespunzătoare modului în care noul val a fost un factor activ al acelei activităţi sociale, întreprinse în numele devotamentului faţă de principiile noii realităţi, care au dus la dezvoltarea conştiinţei oamenilor. Astfel, noul val a militat pentru diversitatea de stiluri, opunînd cenuşiiului monoexpresiei o paletă bogată, corespunzătoare gamei largi a sensibilităţii spectatorilor săi. În cuprinsul său au reînviat genuri abandonate într-un anumit timp ; zone întregi de interes tematic au fost recuperate. Explicaţia varietăţii largi, de la filmul istoric cu semnificaţii contemporane, la drama eroică, la parabolă, comedie grotescă, satiră şi alegorie, pe care o prezintă seria producţiilor ce stau sub semnul noului val, trebuie căutată şi în practica cinematografului de autor. Ea a fost, totodată, forma de reacţie şi faţă de ceea ce constituie constrîngerile la care e supusă arta filmului. Vechii concepţii a scenariului de fier, transpus mai mult sau mai puţin mecanic pe peliculă, filmul de autor îi opune ideea libertăţii de improvizare ; sinceritatea, entuziasmul sau decepţia din timpul filmării aparţin, în fond, filmului. Lucrînd mai ieftin, în decor natural, pe stradă, cu echipe mobile, *autorul* scapă şi constrîngerilor la care l-au condus predecesorii săi (urmînd calea expresiei convenţionale), stabilind cu societatea un alt contract, mai lesne de onorat, fără a face concesii nici în realizarea formei, nici în afirmarea unui conţinut nou.

Nu toţi regizorii moderni îmbrăţişează ideea cinematografului de autor sau au destule resurse pentru a o promova în creaţia lor. Nici Welles, nici Kachyna, Pasolini, Buñuel şi nici Bergmann nu ilustrează o asemenea tendinţă. După cum, în alte cinematografii, exercitarea unei asemenea atitudini n-a condus, obligatoriu, la constituirea (fie şi vremelnică) a unui

nucleu sau a unei grupări artistice distincte. Roman Polansky făcea, prin *Cuțitul în apă*, film de autor ; la fel, tot în Polonia, Skolimovski, cu *Bariera*. Școala poloneză se afirmase, însă, prin alte trăsături, de pildă prin aceea că membrii ei au știut să dea evenimentelor unei istorii recente adevărate dimensiuni tragice (*Cenușă și diamant*, *Canal*, *Eroica*, *Pasagera*). Cred că și Tarkovski făcea film de autor cu *Copilăria lui Ivan* și, desigur, cu *Rublev*, ca și Ciuhrai sau, într-o anumită măsură, Romm și, mai recent, Paradjanov. Jancso, în Ungaria, urmează aceeași cale, aplicată însă altfel, într-un film de expresie istorică. Liviu Ciulei recompune pretextul literar, în vreme ce Lucian Pintilie face și el, recurgând la poematizare (*Duminică la ora 6*) sau la parabolă, film de autor. E vorba de o tendință pe care au consumat-o multe cinematografii și care exprimă faptul că radicalizarea expresiei artistice reflectă radicalizarea conștiinței creatoare.

Provocând incidența structurii documentare cu aceea reflexivă, a unui documentar interior, filmul modern făcea prima tentativă a depășirii dualismului viziunii sale prin sinteza unei structuri noi, a desfășurării paralele. Făcea cinematograful de autor întâi prin modul autonom (și realmente original) de a construi parabola afirmativă, a valorii umane. De asemeni, prin sondarea unor terenuri compromise de către celelalte arte. Lelouch, de pildă, face apel la asociația simbolică, exaltă sentimentalismul, Antonioni se lasă sedus de desfășurarea metaforei, Pasolini compune un *Oedip* în care subordonează imaginea ritmului exterior al unui fond folcloric — în acest caz românesc — de mare pregnanță.

Angajându-și destinul artistic într-o asemenea direcție, Vera Chytilova a ajuns, în filmul ei *Margaretele*, la o primă încercare de provocare (în raport cu celelalte arte). S-a spus că avem de-a face aici cu *metamorfozele impertinenței*, aprecierea referindu-se la o analiză exclusiv stilistică. Cu ocazia ei se surprindea evidenta *distrugere a narativității, construcția nelineară a scenariului, refuzul* (și mai sistematic ca la Godard) *al racordurilor aparent realiste, tradiționale, invenția racordului pe gestul pur*, în afara oricărei semnificații, *stilizarea imaginii și a sunetului*, expresia formală perfect adecvată te-

mei. Personajele filmului — Marie I și Marie II — nu sînt ceea ce se cheamă personaje simbolice, ci *schematice*. Spațiul evoluției lor este arbitrar. El conține locurile comune — gara, pajiștea verde, salonul unui restaurant, camera de recepții a unui palat, locuința. Existența lor ține de clipă, de instantaneu ; aici, psihologia e o noțiune lipsită de sens. Gesturi, acțiuni, instantanee acționează ca o „mașină de suprimat timpul“, în sensul evocat de Lévi-Strauss.

Firul este logic ; nu pierderea, ci absența valorilor, deci inexistența interiorității, deci superficialitatea. Chytilova nu știe să povestească (a și ratat un episod în filmul *Perle de fund*, care constituie un soi de manifest al grupului de cinești ai noului val) ; ea *arată*. Aici, în *Margaretele*, vidul absurd al vieții celor două Marii, care distrug tot ce le cade în mîină. Alege tema distrugerii pentru că știe că aceasta poate avea și o aparență pozitivă — ca expresie a unei anumite libertăți — și pentru că, de aici începînd, vrea să demonteze, scrupulos, mecanismul sofisticii relativiste. Distrugerea face parte din fizionomia lumii de azi. Ea comportă tendința depersonalizării (ilustrată aici în perfecta similitudine de costume, de vocabular — sărac, stereotip, redus la o pronunție albă, mecanizată) și inconștiența. Bulimia patologică a celor două fete, în scena premergătoare finalului, împinge pînă la sugerarea anarhismului. Opunîndu-i-se, cu ultimele cadre, imaginea unei alte forțe destructive în acțiune — ciuperca atomică —, se constituie, în buna tradiție a moralităților (unor Rabelais, Comenius sau Swift), tema interogativă : Cu ce este lumea de astăzi, în furia destructivă, ce caracterizează o parte a ei, mai bună decît cele două Marii ?

Patosul apelului moral, implicat unei forme de o anti-convenționalitate explozivă, conduce spre o vehemență pamfletară. Pe tradiția, inconștient urmată probabil, a discursurilor lui Huss și Chelcicky sau a pamfletelor (evident mai tîrzii) ale lui Karel Havlíček Borovský, retorismul afectează și mai mult puritatea de stil a filmului. Oscilația între jocul mecanic (pe linia sugestiei manechinelor), grotescul expresiv și stilul semidocumentar trece, în apreciere, pe un plan secundar. Autorul ignorează exigențele formale ; poate că Descartes, tră-

ind astăzi, și-ar fi scris, cum spunea tot Astruc (în replică la Maurice Nadeau *), *Discursul asupra metodei* pe peliculă. Gest inutil, atîta vreme cît n-ar fi scris un alt discurs, așa cum a făcut — desigur, păstrînd proporțiile și semnificațiile — Chytilova.

La o analiză mai atentă, filme care impuneau, în primul moment, prin actualitatea tematică se dovedesc pînă la urmă doar interesate în forța de atracție a motivului lor (epigonismul neorealismului italian cu problematica populației din sud, noul western american cu variantele sale europene mai ales, reluînd conflictele în jurul ideii de legalitate și datorie etc.), pe care practic îl anulează printr-o tratare acut convențională (melodramatizare, formalizarea conflictului). E vorba, deci, de o diversiune, dinspre conținutul nou spre forma cu succes comercial garantat și care are, în realitatea creației contemporane, și reversul ei, de la un conținut nesemnificativ la forme atractive în sine, dar care prin aceasta nu pot atinge calitatea de modern ce li se atribuie. S-au prezentat argumente, în acest sens, evocîndu-se *Rocco și frații săi* („prin urmare, structura narativă a luat ea inițiativa și l-a făcut pe autor să creeze, sub aparențele unui film de denunțare, un film de consum și de pacificare psihologică”, Umberto Eco, *Modul de formare ca angajare în realitate*), *Bonnie and Clyde* a lui Arthur Penn, chiar unele filme ale lui Elia Kazan. O discuție mai adîncă, la obiect, ar trebui să pornească totuși de la considerarea modelului uman propus de fiecare dată, a perspectivelor de ameliorare în spațiul operei considerat ca un model social (sau reflectînd unul). *Și caii se împușcă, nu-i așa?* de Sidney Pollak pare la prima vedere ca urmînd aceeași modalitate stereotipă : „Început, criză și peripeții, final catarctic ; publicul pleca mulțumit și calmat” (am citat pe același Umberto Eco), eventual flancată de imaginile preeriei în care gonește un cal spre întîlnirea cu timpul, cînd singura lui scăpare va fi glonțul. Dar tocmai astfel se constituie un contrapunct,

* Care pleda în favoarea romanului : „Dacă Descartes ar trăi astăzi, ar scrie romane” — articol în ziarul *Combat*.

materia sensibilă e eliberată din zona de atracție a melodramaticului, tragedia lipsei de perspectivă își dobândește unitatea de măsură dinăuntru, din câmpul realității umane pe care o reprezintă. *Maratonul dansului* este o viață posibilă, o viață deocamdată (parafrzez aici un sugestiv titlu al unui volum de versuri); ca viață, el cuprinde o mare varietate de apor-turi omenesti. Se va găsi aici și melodramă (actrița ratată, bolnavă de plămâni, tînăra femeie însărcinată, marinarul erou de război), programatic prezentată, cum e prezentat și comicul și ridicolul și grotescul și cinicul, și chiar *sublimul*. Pentru că nu lipsește, chiar într-o formulă dezeroizată. *Spectacol al unui spectacol*, filmul e modern nu prin raportul între ceea ce este și ceea ce i-a servit ca motiv de inspirație, ci tocmai prin aceea că exprimă conștiința existenței sale, dar, prin aceasta, și responsabilitatea față de realitate ca atare.

Integritatea umană, în câmpul relațiilor feroce ce ni se prezintă, e exclusă. Dar de pe poziția celui care prezintă, în nici un caz. Realizîndu-și progresul într-o succesiune și varietate contradictorie, arta modernă are conștiința caracterului dialectic al acestuia. Refuzînd să vorbim despre această artă ca despre un întreg omogen, unitar, avem în vedere și solu-țiile calitative divergente, atitudinile umane ce le exprimă în raport chiar cu teme de flagrantă generalitate și acuitate.

Una dintre acestea este războiul. Și nu întîmplător am vorbit despre *M.A.S.H.* sau amintim de *Pădurea spînzuraților*, filmul lui Liviu Ciulei. În fața războiului, fie că e vorba de operele artei plastice, de cele muzicale, literare, are loc o renunțare la orgoliu, asimilarea unui clasicism al viziunii și a unei acuități a expresiei. Să urmărim, de pildă, în ce fel *Căruța pentru Viena*, de Prochaska și Kachyna, va fi, într-un mod de indiscutabilă originalitate, replica noului val, la *Hiroshima*, dragostea mea a lui Resnais, în timp ce *Trenuri bine păzite* de Jiri Menzel va comporta o experiență de demitizare și alta, inedită, de jurnal prozaic al războiului în spatele frontului și în afara eroismului.

E o stare de dezechilibru în filmul lui Menzel, în care vîrstele își anunță tulburat chemările, dragostea pare inutilă și se transformă în obsesie. Viața continuă, desigur, dar pare

meschină sub presiunea războiului. Întrebările se lovesc de pereți, se întorc, neliniștea ucide speranța. Tentativa de sinucidere a lui Miloș — de o tensiune ca a desenelor lui Jeronymus Bosch — este eșecul pe ultimul plan unde s-ar fi putut crede că omul își păstrează capacitatea de decizie. Și apoi, în ordinea speranței și a luptei, noaptea aceea în care tânărul băiat caraghios învață ce e viața, pregătindu-se pentru a ști ce pierde. Lumea valorilor se reconstituie ca lume a speranțelor și nimeni altcineva decât Victoria, actrița care aduce explozibilul necesar acțiunii de sabotaj antifascist de a doua zi, nu o știe mai bine. Reintegrând mișcarea de rezistență în viața însăși, Menzel nu compromite valori, ci le argumentează, le face verosimile. El a văzut, înainte de a-și turna filmul, acea *Căruță pentru Viena*, care parcurge drumul prin păduri adânci, de o prevestitoare tragedie, și traiectoria *de la dezintegrarea morală* (determinată de război) la *reintegrarea umană* (determinată de dragoste). Războiul nu e o abstracție; pe front nu cad idei și nu se înfruntă principiile în sine. E sânge de o parte și de cealaltă, e suferință; în tranșee sînt oameni. Nu e inutil să repeți asemenea lucruri cunoscute, cît timp în *căruța pentru Viena* zace ucisă nu o ideologie, ci o ființă. Oricine a văzut cutremurătorul film ce evoca faptele Zoiei Kosmodemianskaia face imediat o comparație, între eroina tîrîță cu ștreangul la gît în urma unei căruțe și tânărul, foarte aproape de vîrsta majoratului, care trăise puțină vreme înainte ultima oră de război și prima sa oră de dragoste. Durerii fizice i se suprapune durerea morală. Siluirea femeii, de către compatrioții ei, decurge în ordinea dezagregării pe care o determină exercitarea excesivă a unei idei, uneori împotriva vieții însăși. Caracterul unui război, determinat de motivele, de forțele care participă la el, de scopurile lor nu devine automat, în cîmpul realității, caracterul tuturor celor care iau parte la el. Simbolic, în căruța care nu-și găsește drumul prin întortocheatele cărări ale pădurii, moare un soldat. Prin el, moare și războiul, ca stare de ură, de violență și suspiciune, de împotrivire în fața vieții. Tînăra femeie care privise mirată, descoperind în fotografiile tânărului o lume de dincolo de ea, neverosimil cufundată în pace, îl istovește sub teroarea fricii,

lăsându-l să adoarmă lângă mormântul proaspăt al camaradului, bătându-l apoi cu pumnii, de ciudă că i-a cruțat cu o clipă înainte viața și sfârșind prin a nu mai suporta gândul singurătății și al vrăjmășiei. Este o dialectică interioară — aceeași în finalitatea sa cu a vieții și morții cornetului Christoph Rilke — în virtutea căreia cei doi își descoperă dragostea. „Să lași odată libere buclele și părul larg răsfirat...“, exprimă chipul transfigurat al Jivei Janzurova, remarcabila protagonistă a acestui film.

Resnais evoca, prin dialogul la *Hiroshima*, un fapt consumat; Kachyna îi caută determinarea.

Arta modernă are orgolii, dar nu se rezumă la ele. Ea este și un dialog între creatori, circulația temelor, alături de circulația tehnicilor, pătrunzând adânc în carnea statutului ei estetic propriu. A fost, ca în cazul lui Resnais, întâi romanul Margueritei Duras, și au fost, în cazurile atîtor opere de finalitate monumentală, tragic monumentală, intuițiile sensibile din întreaga pictură expresionistă dintre războaie, sau din reanimarea romantică a operei (în linia Stravinski). Mai mult decît în epoci anterioare, are loc *pronunțata subordonare a mijloacelor scopului*. Trăsătura merită reținută cel puțin în perspectiva în care ea constituie suportul și întemeierea sensului progresului în artă. De asemeni, ea vorbește despre semnificația reală a perisabilității obiective crescute, atît a artei moderne în general, cît mai ales a noilor ei forme.

Televiziunea, ca mijloc artistic, nu transmite doar arta, ci impune exigențele ei elaborării unor imagini sensibile, sintetizării unor metafore proprii.

Filmele de televiziune, estetica montajului, teatrul de televiziune nu sînt reductibile la film, plastică, teatru. Chiar noile unități — serialul, transmisia, *gros-plan*-ul, transfocatorul — se impun din unghiul unor exigențe specifice proprii. Ea permite iluzia contactului, conexează social, dar înrîurește tot individual. Chiar cînd transmite „doar“ cultură, o transformă, o marchează în sensul diminuării valorii ei de influențare, o expune perisabilității. Cîștigul în suprafața de impact e plătit prin pierderea profunzimii. Dar televiziunea va permite, în perspectivă, forme artistice noi, adică dezvoltarea virtuali-

tăților modernului și schimbarea raporturilor tradiționale între creator și consumatorul de artă.

Ipotezele nu sînt fantastice decît în forma lor. Există o realitate, de pe acum evidentă, a neîmplinirilor artei moderne, a cinematografului ei și a televiziunii, în raport cu dezvoltarea tehnico-științifică a societății. Perspectiva timpului va îmbogăți această realitate.

O unilateralitate voită, a perspectivei critice, dar și a dimensiunii de divertisment, le-a adus noilor arte acel acroșaj la public pe care îl au. Afirmația prin reful obosește, însă. După cum și modalitatea alegorică sau parabolică, frecventă în ultimul timp. Creatorii au descoperit o realitate mai bogată, a nuanțelor, a trăsăturilor, a intimității. Dar spațiul acesta, excesiv frecventat, pare de la un moment dat înghețat, lipsit de aer. Microstructura și apropierea de detaliu au furat ceva din perspectivă. De aici și relevanța artiștilor de orizont, a unui Léger, Moore, Brâncuși, Stockhausen ; de aici, mai noua tendință spre spațializare la propriu, chiar dacă ea se manifestă încă bizar, în exerciții de vacuizare, în excentrice spontaneități organizate, dar lipsite de un țel uman definit.

O dată cu timpul trecut la care vom acorda verbele noastre, vorbind de arta acestui timp, se aștern peste o bună parte a ei (și în particular, a cinematografului) — astăzi exemplar aflată la timpul prezent și la persoana întîi plural — frunzele acelui copac care se numește uitare. Perisabilitatea accentuată intră și ea în determinările artei moderne. Să nu ne facem iluzii. Mai mult decît pînă acum, aspirînd spre permanență și valoare, spre perenitate, arta modernă trăiește sub semnul unei eroice lupte cu timpul. Raportul ei cu acțiunea acestuia s-a modificat, provocarea e mai directă, mai deschisă, urmările mai radicale. Depinde doar dacă fiecare nouă operă moare pentru sine, sau moare ca și anotimpul ce lasă locul altuia. Dacă nici un alt motiv n-ar îndreptăți o cinematografie, sau o *artă* în general, să-și asume numele de noul val, ne-ar fi suficient acela că valurile nasc alte valuri și că, trăind clipa, trăim timpul.

STRUCTURALISM DIALECTIC SAU DIALECTICĂ STRUCTURALISTĂ ?

Decizînd asupra caracterului static al structurii, al conţinutului ei relaţional, îngheţat, nu am făcut încă posibilă aplicarea metodologiei structuraliste de analiză. Aplicată asupra formelor de artă încheiată sau asupra motivelor stabile ale artelor interpretative (partitură pentru muzică, literatură dramatică pentru teatru), structura a adus, ca un scafandru lansat spre adîncimi, informaţii de la nivelul constituirii sale ca ansamblu de relaţii intrinseci operei. Într-un anume sens, avem aici o teorie emancipată a invariantului estetic, iluzorie — în sensul că ar exista o anumită configuraţie purtătoare univoc de estetic — ca orice alchimism (şi cine nu recunoaşte în strădaniile de descoperire a suportului ultim tot alchimismul, prea des identificat doar cu căutarea formulei aurului, cînd, în realitate, el căuta secretul valorii şi acredita ideea că ea poate fi sintetizată artificial ?), dar utilă de asemeni ca acesta. Pius Servien se hazarda — o putem spune astăzi — numind ritmul (în varietatea sa) aproape drept lege structurală a operei de artă¹ ; nici Birkhoff (venind în întîmpinarea operei din perspectiva matematică a aprecierii sale) nu găseşte elemente mai puţin emendabile astăzi² — ca să nu mai vorbim de epi-

¹ Pius Servien-Coculescu, *Les Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*, Paris, 1939 („Ritmul şi fenomenul de artă au legături încă necunoscute, dar cu certitudine profunde“, p. 19).

² Georg Birkhoff, *Aesthetic Measure*, 1933.

gonii săi —, după cum această atracție spre elementul constant și substrat ultim (deci spre reproductibilitate mecanică în ultimă instanță), într-un domeniu care este prin definiție articulat ca invenție continuă, nu va înceta nici în estetica mai recentă, uneori aplicată artei moderne propriu-zise. Ozenfant și Jeanneret¹ vor duce la ipoteza invariantului „unghi tip” — și să nu pierdem momentul de a reaminti semnificația simbolică, pe care au luat-o verticala și orizontala mai ales la artiștii grupărilor de avangardă din primele 3 decenii ale secolului² — mai sintetică poate decât „invarianții” sistemului propus de André Lhote³. Evocarea nu-și propune să fie exhaustivă (și cu atât mai puțin să se înfunde în descrieri și expuneri); ea fixează doar o tendință, care lasă prea puține speranțe exegeților artei moderne. Aceasta are fluiditatea argintului viu, suprafața ei este într-o asemenea mișcare, încât deznadejdea navigatorului-estetician, pornit în aventura circumscrierii exhaustive a fenomenului creației actuale de valori estetice, e deplin motivată.

Structuralismul a socotit — și parțial a avut dreptate — că invarianța mărimilor, a formelor, a trecut. Intuiția sa e *legătura*, și această intuiție provine din faptul că structuralismul respiră atmosfera concepției despre alcătuirea materiei, fără teama de a se otrăvi de reprezentările la nivel de microcosm, dar cu orgoliul de a le generaliza și la scara macrocosmului, ceea ce i-a și prilejuit penibile eșecuri.

Remarcînd succesul aplicațiilor structuraliste asupra poeziei moderne (cu deosebire prin lucrările lui Roman Jakobson și ale colaboratorilor), a romanului, începînd cu Roland Barthes și ajungînd la Sorin Alexandrescu (cu monografia *Faulkner*), a muzicii (aici structuralismul ducînd și la tentative generative, deosebite de cele ale esteticii informaționale), a artelor plastice, arhitecturii, cinematografului (cu studiile lui

¹ *La Peinture moderne. Avant-propos*, Paris (f.d.).

² Mattis-Teutsch, *Kunstideologie*, Potsdam, 1932, ne dă o *estetică a verticalei* în spiritul grupării „Der blaue Reiter”.

³ *Les Invariants plastiques*, Herman, Paris, 1967.

Jean Mitry, ale grupului „Bianco e Nero“ și cele ale lui Pier Paolo Pasolini) — dar să nu ignorăm faptul că ele n-au putut privi arta modernă, cu statutul ei autonom, atât de bine definit, în unitatea sa contradictorie și că, în fața unei arte care se refuză repetabilității și inerției, cum e teatrul, nu au dat pînă acum rezultate concludente. Încercînd, în cele ce urmează, o abordare a structurii teatrului, nu avem în vedere validarea structuralismului, ci reconsiderarea ipotezei sale de lucru, fără refuzul *ab initio* al uneia din dimensiunile reale ale operei de artă, și care dimensiune este timpul. Un structuralism de tip dialectic — și această alăturare, făcînd precizările necesare, nu e incompatibilă — e un structuralism care gustă, în vinul victoriei, otrava dulce a izbînzii în numele unei idei pe care nu o înscrisese pe steagul său. Ignorînd acum, din necesități de metodă (și pentru că oricum nu reprezintă direct obiectul studiului nostru), problema mai largă a relației dintre arta teatrului și literatura dramatică, să observăm că pentru un text dat, piesa de teatru *conține spectacolul*. Chiar cînd, din anumite considerente, autorul se sustrage obligației de a fi primul regizor al textului pe care-l scrie pentru scenă, adică nu vrea să scrie altceva decît dialoguri (evitînd pînă și indicația de intonație, ca să nu mai vorbim de decor, mișcare, lumină), textul poate fi în continuare o piesă de teatru în măsura în care conține, dizolvat în replică sau implicat în conținutul său, proiectul spectacolului. Dorința lui. Ea corespunde afirmării, cu o deosebită luciditate, a conștiinței sacrificiului. Spectacolul, oricît ar fi de fidel textului, în planul schimbării necesare a expresiei, devine o negație. Metafora literară e, indiferent de faptul că ne situăm pe poziția primordialității textului sau a aprecierii sale ca pretext, goală ca un fagure care urmează să apară împlinit în urma unui demers specific, fie el doar o simplă lectură. Și prima reprezentare este, de fapt, chiar o lectură, următoarele pot să rămîină la faza aceasta (care nu cere decît un cititor), să se ridice spre ambiția ilustrației sau la creația unei valori noi, în zona în care linia de demarcație dintre creație și interpretare tinde să se estompeze. Autorul știe, deci, că se oferă unei negări, că e posibil să aibe loc nu numai o schimbare a mijloacelor de ex-

presie, ci și negarea conținutului. O piesă încheiată și intrată în circuitul public suferă consecințele înstrăinării la fel ca oricare alt produs al activității materiale și spirituale a omului. Această trăsătură, în condițiile schimbului amplificat și accelerat de valori, se accentuează și datorită tendinței spre ambiguitate pe care o încearcă, în anumite zone ale ei, arta modernă.

Piesa de teatru însă are șansa de a putea rămâne literatură (și uneori nici nu reușește să fie altceva), spre deosebire de scenariul de film sau de acela al televiziunii. Acestea din urmă sînt, din ce în ce mai mult, *literatură tehnologică*, citită cu ajutorul unui traductor specializat, apt să încarce cu detalii de esență tehnică atît relatele, cît și semnificanții operei. Dacă o critică a textului dramatic este posibilă cu mijloacele clasice ale criticii literare, reprezentînd unul din acele spectacole care încep de la lectura intimă și pot ajunge un caiet de regie, o critică a scenariului nu mai poate avea loc decît cu alte mijloace, din rîndul cărora nu vor lipsi cele care privesc opera cinematografică (sau transmisia de televiziune). Piesa ne trimite de la succesiunea de grafeme (semne scrise) la succesiunea (aperceptiv necesară) de foneme și de imagini vizuale, care alcătuiesc împreună semnul teatral. El, semnul teatral, nu este de calitate așa-zisei „cinéme” — semn cinematografic vizualizat și sonorizat (cum îl numește Pier Paolo Pasolini) — care ar urma schema lecturii poetice. Citind din Mallarmé sau Ungaretti, avem și conștiința fonemelor, chiar dacă lectura nu e cu voce tare. Sensul poeziei de această factură — și poate că divinul Hölderlin e cu atît mai semnificativ — se atinge cu prețul unei amplificări semantice, rezultînd totodată și din muzicalitatea presupusă a cuvintelor, tainică ea însăși, cum e aceea a sunetelor. Semnificatul către care conduce textul dramatic este imaginea scenică. Relația lor nu este însă previzibilă decît în anumite limite. Imaginea scenică — reafirmăm aici — nu este doar instantaneul acțiunilor de pe platforma de joc, ci instantaneul întregului loc teatral, inclusiv sala cu spectatorii, mașiniștii și echipamentul, momentul spectacolului. Textul conține, deci, un semnificant incomplet ; chiar ca „structură ce

tinde spre o altă structură“ (în termenii aceluiași Pasolini, vorbind despre scenariul de film), el nu este omogen în virtualitatea sa.

Cuvîntul unei piese reflectă, analizat astfel, trei straturi — ale grafemei, ale fonemei și ale imaginii scenice de sinteză. Mai departe, procesul se complică în cursul coordonării imaginilor, mărime ea însăși implicată în cuvînt sau, mai degrabă, organizînd cursivitatea sa, adică tinzînd să se încorporeze în stil.

Shakespeare — și nu numai el — a avut strania luciditate a faptului că această coordonare a imaginilor nu aparține tehnicii literare, ci constituie un metalimbaj. Scriitor de excepțional rafinament, așa cum îl recomandă sonetele sale, el nu este în dramaturgie un poet (cum vor fi în epoca noastră atîția, ajungînd chiar, prin Claudel, la sugestia unui teatru poetic), ci un regizor. În cuprinsul pieselor sale, descoperim două limbaje, unul al virtualelor imagini scenice (pe filiera amintită), al doilea al coordonării lor. Primul tinde spre perfecțiune formală (dacă avem în vedere o scenă ca aceea a balconului în *Romeo și Julieta* sau despărțirea eroilor), al doilea spre o altă valoare, care este aceea a structurii și ar putea fi numit, de aceea, *limbaj în semne de relație*.

Evidența, la lectură, a primului dintre aceste limbaje este, uneori, frapantă. Decurge chiar de aici o geometrie, decurge și desenul mișcării, culoarea scenei. Ceva scapă însă, ne putem convinge înscenînd noi înșine momentul (distribuind în imaginația noastră pe cei mai buni actori), și acest ceva e tocmai modul *realizării* celor două planuri ale situației, relația deci dintre imagini, coordonarea lor intimă și inefabilă totodată.

Lucrurile se petrec la fel în *Fin de partie* a lui Beckett, în *Pescărușul* lui Cehov (plecarea Ninei la Moscova, împreună cu Trigorin), în piesele-situații ale lui Pirandello, în *Andorra* lui Max Frisch (tulburătoarea scenă a examinării lui Andri), în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, după cum atît de exact a observat Lucian Pintilie punînd-o în scenă.

Semnele de relație ce ne lipsesc, aparținând celui de al doilea limbaj, nu sînt vizibile la lectură, nu afectează „spectacolul” monologului și nici chiar dialogul. Ele sînt implantate între imaginile formal perfecte, determinînd coordonarea lor (ori, mai precis, permițînd coordonarea lor) și putînd fi disociate doar în decursul valorificării scenice propriu-zise a textului. „Verbul” acestui limbaj interior se conjugă într-un mod distinct, avînd o independență relativă față de verbul narațiunii organizate dramatic. Despre o monadă de limbaj teatral (și, cum spuneam, despre o gramatică teatrală) nu poate fi vorba.

Limbajul de coordonare se poate evidenția fie printr-o secțiune în fluxul de imagini scenice, fie prin considerarea succesiunii de tablouri și scene. Sintaxa lor (ea însăși o meta-sintaxă) captează mișcarea formei teatrale, evoluția sa, și nu este alta decît manifestarea modului specific al sintezei factorilor constituenți ai imaginii teatrale. Ea privește relația și incidența a două metalimbaje. Ca urmare, limbajul textului se prezintă bistructural, o dată în ordinea literară, a relațiilor interne ale desfășurării dramatice, apoi în ordinea transsemnificației; cuvîntul e, simultan, semn a două structuri diferite (denotînd un semnificat aparținînd la două „limbi”, structural diferite), dar sintaxa coordonării aparține metalimbajului. Semnul elementar al acestuia exprimă un semnificant cu totul particular, și anume acela al unei structuri care nu se realizează decît prin mișcarea spre o altă structură, ea însăși aleatorie. O contradicție internă dă starea de tensiune a textului, și aceasta este contradicția dintre dat — structura în sensul ei definit sincron — și devenirea sa — structura trecută în faza diacronismului. Unitatea lor este structura dialectică.

Ceea ce dă starea aceasta de mișcare, de dinamism structurii piesei, nu este o forță în sine sau de emanație transcendentă. *Valorificarea* a reprezentat, întotdeauna, o formă a practicii materiale, de determinare social-istorică; dacă am folosi limbajul filosofiei lui Lévy-Strauss, o asemenea imagine s-ar putea caracteriza drept determinare a unui proces direcționat de către valorile unei „filosofii ingenuă”, in-

tenție de mișcare în stare pură. Dar semnificatele structurii lingvistice (desemnate cu ajutorul grafemelor proprii unei anumite limbi) nu desemnează în sine semnificatele noii structuri, ci doar intenția transcenderii. Particularitatea morfologică a structurii sintaxei mai sus-amintite este aceea că ea semnifică un *proces*. Pare de neînțeles acum de ce același Lévy-Strauss, sedus de analogia cu sistemele relativiste în mișcare, propunea drept teoremă faptul că nu se pot defini, simultan riguros, două stadii și să se retrăiască empiric trecerea de la unul la celălalt, adică să se afle un mijloc inteligibil de a cuprinde această trecere. În termenii esteticii implicate a operei lui Shakespeare — considerată ca model dramaturgic dinamic — tocmai *trecerea* este structura. Discutabil, firește, dacă modelul shakespearian epuizează notele modelului ideal, sau dacă această idealitate nu este, la rîndul ei, supusă anacronizării. Vom mai afirma —, uzînd de o expresie figurată, desigur — că Shakespeare este o ipoteză necesară a teatrului viitor. Dacă ea nu s-ar realiza integral sau ar fi pur și simplu ignorată, lucrurile s-ar petrece, cred, ca în logica formală, adică validitatea modului silogistic (devenit tehnică a adevărului formal) se conservă independent de conținutul termenilor, cu condiția doar ca premisele să fie adevărate. E vorba, în fapt, de un Shakespeare nou, de aceeași elaborare (cu aceeași formulă de mixtură) ca și el însuși, adică prin succesive reelaborări ale autorilor — în viață sau deveniți clasici — ai epocii.

Distrugerea „gramaticii” (în fond a sintaxei) teatrale, înainte de a ști care este aceasta, încercată în experiențele moderne, n-a făcut decît să permită degajarea mai clară a faptului că stilistica acestor autori (unii dramaturgi, alții regizori etc.) rămîne exterioară, se consumă pe porțiuni (ele însele uneori formal deplin realizate), fără a cunoaște coordonarea necesară în urma căreia să devină element component al limbajului dinamic teatral.

Mașină cibernetică, da — dar în alt sens decît acela pe care îl poate avea în vedere Roland Barthes —, teatrul ni se înfățișează ca un sistem cu multiple legături interne și externe. Înțelegem prin *cibernetice* nu polifonie informațio-

nală (revelabilă și în cazul altor arte, a literaturii chiar), simultaneitatea emisiei din partea elementelor constitutive, sintetizate (cadru plastic cu componentele sale de decor, costum, lumină, amplasare, apoi gestică, vorbire, muzică) fiind în cel mai bun caz o particularitate de limbaj, și nu de organizare a unui ansamblu funcțional. Mecanismul intim, al autoreglării, al optimalizărilor succesive, pe care Barthes nu are mijloacele necesare să-l abordeze, poate fi totuși — și cu folos — studiat. Cazul impune însă găsirea unui limbaj formalizat astfel încât mărimile supuse transferului — amplificări, convertiri de sens și semnificație ș.a.m.d. — să poată fi exprimate fără echivoc. Natura semnului teatral poate și trebuie, ca urmare, determinată riguros. Analogică — și în acest caz supusă unei sintaxe liniare —, simbolică ori convențională, natura acestui semn interesează *mai întâi* în planul ontogenezei teatrale, și *apoi* — dar nu în ultimul rând — al analizei actului teatral.

Va fi cu adevărat teatrul recolta urmelor culese de Mnemosyne din spațiu și semănate de ea în timp? Considerând relația dintre semn și simbol, s-ar părea că lucrurile stau chiar așa. Urmă, cu semnificație predominant spațială, semnul (lat. *signum* apropiat de grecescul *semeion*) include în sine și implicația timpului. Ca produs natural (urma trecerii — *în trecut* — a unui animal; urma fum, *prezentă*, a focului unei vetre; urma fulger, a tunetului *viitor* ce-i va urma) sau ca semn convențional, el resimte drama invalidității sale congenitale. Simbolul este mișcare, întâlnire de fapt, adică timp cristalizat închizând în sine, calitativ similar semnului, implicația spațiului. Cândva dovadă a prieteniei sau inamiciției a două persoane, el este obiectul rupt în două și păstrat pentru viitoarea întâlnire. O parte, oricare din ele, a devenit simbolul celeilalte. Cât de complicat și de întortocheat va fi fost procesul devenirii moderne a simbolului au încercat să afle și să arate numeroși cercetători. Simboluri încă și astăzi, capetele pe care le păstrează băștinașii unor triburi din pădurile Braziliei sînt expresia identificării, pînă în epoca modernă, a simbolului cu suportul (semnul, deci) său material. Loc de întâlnire între trup și suflet, potrivit

credinței *mahomedane*, mumiile egiptene nu s-au vrut doar recuzita grandiosului spectacol în decorul piramidelor și cu întreaga desfășurare magică a ritualului, ci *situații* posibile.

Când omul părăsește prejudecata simetriei părților obiectului divizat, una din ele devine *reprezentativă*, cealaltă *reprezentată*; mai apoi, convingerea că întregul poate fi simbolizat și prin altceva decât o parte a sa. Așa totemul. În locul părții ce simbolizează întregul, s-au utilizat obiecte asemănătoare lui, apoi reproducerile sale primitive, convenționale. Și mereu, reunirea apare ca un moment excepțional, moment de tensiune, început și sfârșit, trecere totodată spre ipostaza unui simbolism potențat.

Un conținut analogic este mereu conservat, și el va asigura materia, invizibilă în cazul cel mai fericit, al *validității* sistemului integral de semne. Și conținutul convențional va fi prezent mereu în unitatea contradictorie a semnului (și a sistemului). Exploatarea pronunțată a acestui conținut în anumite zone ale teatrului (sub impulsul reteatralizării!) tinde să devină uneori dacă nu exclusivă, în orice caz predominantă. Mimodrama este exemplul ce se poate da cel mai ușor. Aici, într-adevăr, „teatralitatea” de care vorbește Roland Barthes este prezentă de la primul germen scris al unei opere, ea este „un dat de creație, nu de realizare”. Compania de mimodramă a lui Marcel Marceau verifică, de exemplu, pe scenariul după *Don Juan* regulile unei sintaxe atât de bine cunoscută încât devenise convențională. Nici vorbă însă aici de *idei-în-formă* (cum definește el obiectul artei), ci de transmutarea efectiv impresionantă a semnificațiilor vizuali în limbajul situației. Într-un alt caz, al esteticii jocului teatral la Béjart ori, pentru o altă țintă, la Juan Gomez, ceea ce se interpune între natură și artă (cele două realități distincte la R. Barthes și la alți structuraliști de aceeași orientare) nu este o zestre antropologică (cu acțiunea ei formativă, structurantă, cum ar zice un ortodox al acestei vițiuni), ci una logic-afectivă. Este depășită astfel tensiunea semnificației, rămasă la frontiera gratuității, urmându-se alta, a funcției. De aici și adâncirea, de o extraordinară fecundi-

tate pentru progresul general al artei, dar și pentru lărgirea cuprinderii de care e capabilă, a laturii formale. Se atinge momentul de apogeu al procesului asumării de către artist a gestului de demistificare a relațiilor convenționalizate, osificate, ale societății (sau ale gândirii) perimate.

Brecht *formalist* — sună ciudat și provocator în raport cu finalitatea politică și morală declarată a dramaturgiei sale. Dar, pe de o parte, *Organonul* și, pe de alta, structura repetată a textelor sale confirmă *valoarea de polemică a formalismului* operei sale. Nici realismul convențional, nici realismul critic nu mai pot, în condițiile înghețării într-o situație de alienare cronică, să detoneze cu suficientă forță pentru a disloca stratul gros al ultimei erupții vulcanice ce a instaurat un nou sistem de relații. Doar insidiozitatea formalistă e capabilă, citim în polemica subtextuală a artei lui Brecht, după același mecanism cu al insinuării continue a vegetației în trupul de ciment și piatră al civilizației artificiale, să opereze retezând sursa iluziei. Regăsirea umană e pîndită de parțialitate în acest caz, dar sensul rămîne același.

Formalismul teatrului absurdului are exact aceeași aparență ; numai că *spaima recăderii în expresie* relevă faptul că ucenicul vrăjitor e dominat de energia pe care ar trebui s-o mînuiască. Distanțele dintre semnificant și semnificat, pe care le tot conjură analiza semantică și structuralistă, n-au valoare în sine. Situația dramatică resimte „sănătatea” (așazisă) a semnului teatral în actul realizării sale, și nu în cel conceptual al analizei. Ea este verigă a unui proces, este proces la rîndul ei, și reprezintă calitatea de proces al teatrului pînă la ultimul ei component.

Celui care urmărește evoluția scrisului dramatic contemporan nu-i poate scăpa, în rînd cu alte particularități, tendința spre sinteză, aspirația unității elementare a structurii textului dramatic. Aceasta ne apare ca fiind *situația*, indiferent dacă e vorba de literatura dramatică numită simbolică (preponderentă în piesa scurtă, excepțional proliferată în ultimele decenii) sau de oricare alt gen. Cînd Dürrenmatt numește, prin celebrul său exemplu („Dacă pe scenă doi

oameni beau cafea iar noi știm că în ceașca unuia se află otravă !”), situația dramatică, el nu face decît să dea o direcție posibilă a acesteia. Situația poate fi, și este, mult mai complexă. Ea reunește, deopotrivă, expozeul din *Antigona* lui Anouilh (și se regăsește poate în replica lui Creon : „Tu ești orgoliul lui Oedip”), e prezentă, dar în spiritul altei necesități, mai ramificate, în *Phedra* lui Racine (în *Antigona* personajele nu pot influența cursul dramei ; eroina ar muri și fără ca Ismena, Creon, Hemon să existe pe scenă. Textul premerge piesei-monolog a ultimului deceniu. În schimb Theseu, Hippolyte, Hemon sînt decisivi ; dacă, de pildă, Theseu n-ar fi existat, Phedra l-ar fi putut iubi fără să păcătuiască pe Hippolyte, iar în lipsa acestuia din urmă ar fi rămas, în structura dată a piesei, o soție fidelă) ; tot ea, situația, este puntea acțiunilor paralele din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, dar și din *Kean* de Jean-Paul Sartre (aici și locul geometric al egalei depărtări față de nucleul temei sale existențiale) sau, în *Cui e frică de Virginia Woolf ?* de Albee, aparența geometriei unui pătrat (cum ar spune Paul Ginestier¹), sau, mai exact, reîntîlnirea neliniștilor și nemulțumirilor individuale în spațiul fără de ieșire al unui univers brownian închis, în care nu contează mișcarea fiecărei molecule în parte, ci starea ansamblului.

Caligula, sinteză de Lady Macbeth, Hamlet, Lorenzaccio (cum îl caracterizează Paul Surer²), se definește prin situații ; Camus îl blestemă, destinîndu-i soarta de a fi devorat de contradicții și astfel, iată-l în luciditatea sa, halucinant, feroce, disprețuitor. *Excepția și Regula*, în didactica ei brechtiană, cristalizează situația umană limită, crimele provocate prin suspiciune fiind „excepție” față de regula modelului uman inversat, în relațiile precise de proprietate incriminate. *Omul în robă* a lui Pavel Kohout nu apare în-tîmplător ca succesiune a 27 de tablouri, după cum, în *A*

¹ *Le Théâtre contemporain dans le monde*, PUF, Paris, 1961, p. 241.

² *Le Théâtre contemporain*, Ed. Noël, Paris, 1963, p. 141.

treia soră a aceluiași, autorul stârnește situații centrînd un același conflict — dintre ideal și valoare — pe trei personaje (fetele ce-și caută, fiecare în parte, tatăl) simbolice.

Teatrul este situație — și se naște ca situație — și cînd opune fragmentul *representativ* (situat, în caz particular, pe scenă) celui reprezentat. Calitatea unuia sau a celuilalt component nu este pură, univoc și definitiv determinată. Nu o dată — și nu numai în cazul unei proaste reprezentatii! — a avut loc inversarea calităților. Mai mult, tendința continuă a teatrului, în evoluția sa, a fost aceea a unei anumite indeterminări, a deschiderii sale spre posibilitatea trecerii în contrariul său, a basculării, a înregistrării unui regim oscilant, de schimb și interacțiune. Ea se accentuează mereu și atrage forme cu totul noi în manifestările teatrului modern. *Strigătul omului înfometat* — pe care îl aruncă lumii ansamblul newyorkez „Bread and Puppet” — este o succesiune de situații. Pure situații. Iată moartea unui tînar în Vietnam, lamentația mamei... Regizorul stăpînește succesiunea, e prezent în spectacol, îl scrie viu. Sub reacția străzii, transformă situația scenariului în act teatral.

Deși, în arta modernă, pateticul și-a redus sfera de manifestare, asemenea reprezentatii ca cele amintite impun și prin pateticul lor, de o nouă extracție estetică, redescoperit — s-ar putea spune. *Pasiunea*, în sensul propriu al termenului (de origine greacă), definește, în general, caracterul unei situații de a fi capabilă să provoace emoții, să impresioneze. Estetica aristotelică îl trata implicit, în contextul analizei efectului de catharsis al artei, semn că pasiunea era o calitate subînțeleasă a idealului artistic al epocii. Mult mai tîrziu, Schiller va încerca o definire concepînd sfera propriu-zisă a esteticului între aceea a jocului și aceea a pateticului. Cumva el tinde spre genul proxim, aruncat din nucleul artei pe una din orbitele sale de energie. O artă frumoasă a pasiunii îi pare poetului-estetician posibilă, dar „o frumoasă artă pasională ar fi o contradicție în termeni” (ideea o surprinde și Croce comentînd *Scrisoarea a 22-a asupra educației estetice* a lui Schiller). „Strigăt al inimii” (Victor Cousin), pateticul

se adresează afectivității publicului, constituind o componentă sensibilizatoare a expresiei artistice. Dar modul patetic poate exprima și false stări de pasiune, mascate abil de emfază. În câmpul artei, el apare ca o componentă exterioară. Abia amplificarea dimensiunii de dialog a unei părți a artei moderne (a celei de tip evenimential, ca cel amintit de exemplu) readuce pateticul în actualitate — manifestare de rezistență la tot ceea ce ține de tentativa „dezeroizării”. Situațiile potențial patetice sînt expresia unui program care depășește sensibil sfera esteticului.

Derivînd chiar din nume (sau lăsîndu-se ghicită aici), „forța secretă și magică, ce face conținutul metaforei în poezie”, ne atrage atenția și prin trimiterea la *situație*, în sensul de care vorbeam pînă aici, evocînd poezia ca spectacol (virtual), calitate evidentă, de pildă, în baladă. Este o dată grecescul *poieîn* = a face, a crea, dar mai este și rădăcina feniciană, comunicată între alții de Edouard Schuré (*Les Grands initiés*) sau Fabre d'Olivet, *phobé* = discurs, limbaj și *ish* = principiu al existenței.

Dacă mitul, o puternică sursă a înnoirii teatrului, ce se prezintă ca inepuizabil depozit al reprezentărilor antropologice (și antropomorifice) ale omului, are tendința ieșirii din timp, a permanenței, fiind în planul său specific informație organizată sub tensiunea minimei redundanțe (adică a minimumului de exces față de ceea ce — *reprezentînd* — *comunică*), balada, dimpotrivă, apare drept câmpul în care răsare recolta de semne a mitului. Rezumîndu-se la atitudini, constituind mereu joncțiuni, ea apare ca *trecere prin mit*. Calitatea spectaculară a imaginii trubadurului într-o fascinantă călătorie prin mediul dens al acestuia (sau al unei succesiuni uneori arbitrară de mituri) nu este coeziunea introdusă de noi în ordinea sensibilului, ci una ce ne vine permanent din structurile sale. Cum „gîndirea sălbatică nu distinge momentul observației de acela al interpretării”, aș spune că balada se înscrie între manifestările organice ale acelui *homo ludens*, care rămîne prin permanența sa, calitativ elevată, garanția perenității jocului teatral viitor. Balada, în sensul sugerat

de rădăcina sa etimologică (și nu numai etimologică), *phobé* și *ish*, adică al discursului și existenței, este totuși numai aparent o vorbire ; oralismul ei e mimat, formă de integrare a calității de spontan în miezul operei. Epoca modernă cunoaște resurecția baladescă (Bob Dylan, Joan Baez, Hugues Aufray) și specia ei particulară a artei negrilor (*blues* și *spirituals*), regăsirea umană ce o propune fiind, de această dată, marcată de nostalgii adânci. Baladescul integrat dramaturgiei brechtienne (ca *Song*) are o altă calitate estetică. Ca *species varietur*, subînțelegînd improvizația (și nu rareori ea ne apare ca temă cu variațiuni, sau variațiuni pe o temă dată), balada se prezintă în cazul limită al teatrului drept existență devenită stil. Spectacolul unui actor român, Tudor Gheorghe (*7 balade*) o dovedește. Prin situație, teatrul își conține deopotrivă personajele, decorurile. Cînd balada se află, credem, în raport calitativ echivalent, față de mit, ca totemul (căci valoarea acestuia nu constă în materialitatea sa ca obiect individual, ci în semnificația ideală ce o poartă), teatrul rămîne, ca mit permanent, stare de nealterată ingenuitate tocmai prin aceea că, născîndu-se din situație, *supraviețuiește devorînd-o mereu*. Acuzînd, pe bună dreptate, ideea continuității genetice a teatrului, Jean Duvignaud nu remarcă tocmai această autofagie a teatrului.

Situație — convențională, cum i-ar spune Roland Barthes — este și *Spatiodynamique* al lui Nicholas Schoeffler sau *Ansamblul lumino-cinetic* al lui Lily Greenham, dar acesta decade în ambianțe, trădînd astfel teatrul. Ceea ce nu înseamnă că lumino-cinetismul nu poate fi element de spectacol sau chiar sursă de teatralitate. Laserii manipulați de Jöel Stein, pentru a emite raze reflectate de oglinzi în mișcare, circumscriu o situație, poate metateatrală sau teatrală numai în ordinea tehnologicului. Chiar în acest caz, cum și în altele (avîndu-și limita de jos în ilustrativismul spectacolului sunet și lumină), mecanismul e al adjoncțiunii, *starea de improbabilitate* pe care mizează enorm artele moderne *putînd fi transfigurată uman*. Integrarea sistemelor programate, acestea

traducînd permanent parametrii unei reacții umane, pare — poate — încă o anticipare fantezistă. *Teatrul nu întîrzie însă, paralel cu practica austerității sale moderne* (în anumite zone, cum ar fi cele ale mimei și pantomimei) sau ale „spațiului gol“, preconizat de Peter Brook¹, să convertească *barocul soluției tehnologice în mijloc operațional*. Tentativa, acuzată, a unui Klee de a face o pictură care să fie semn și obiect totodată, animă teatrul. Sartre ar găsi în aceasta o dovadă a aserțiunii sale, potrivit căreia „artele unei anumite epoci se influențează mutual și sînt condiționate de aceiași factori sociali“².

Orice text cuprinde o parte perisabilă și altele tinzînd spre permanență. La fel, orice partitură. De fapt, opera de artă în general. Acolo unde istoricul a descoperit în tragedia elină o importantă informație ce-l ajută să reconstituie cutare sau cutare amănunt al vieții cotidiene, creatorul de astăzi din teatru se va simți îndreptățit să intervină. El nu reconstituie, ca într-un muzeu, interiorul unui palat, nici nu completează amfora spartă, găsită sub tone de pămînt și secole de istorie, cu cioburile de pe masa Electrei și nici nu face operă de filolog. Permanența îl cheamă și-l atrage; vrea să o folosească pentru a cunoaște și el „ieșirea“ din timp, definitivul, clasicul. Sau opune acelei permanențe viziunea alteia, neobosit în descoperirea prin sine a adevărului. Are astfel loc, mereu, eliberarea generalului uman de concretul istoric, desprinderea tipurilor de povara apartenenței lor accidentale la o epocă³. Și *mereu*, de asemenea, privarea

¹ *The Empty Space*, London, 1966.

² *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1967.

³ Reactualizarea în versiunile paralele Sică Alexandrescu — Liviu Ciulei a *Scrisorii pierdute* de I. L. Caragiale ne amintește de ipoteza lui Radu Stanca (verificată și în 5 tentative de montare diferită a piesei) privind faptul că ea nu e cronică „jurnalieră“ a unor evenimente, presupunînd posibilitatea unei relative „dezistorizări“, „degeografizări“ etc. Intuind deci conținutul ei concret de general-uman, supratextul ei.

prin alte constrângeri, ale altor istorii, a acestor creatori ce nu cunosc, prin operă, moartea, de libertatea abstractă, ce le surîde mereu, dar dispare ca lumina licuriciului de câte ori crezi că l-ai atins. Se perimează și situațiile. Dar perimarea lor angajează opera, și nu un personaj sau altul.

Scenariile — care nu mai sînt literatură dramatică, ci strategie a personajelor și tactică a situațiilor —, care au dublat aproape totdeauna istoria teatrului (ca istorie a dramaturgiei și spectacolului), trăiesc sub semnul acestei perimări. Resimțind presiunea literaturii, tinzînd spre libertatea și autonomia expresiei, teatrul modern pare a renunța să se gîndească la viitorul său, făcînd din *prezent* cauza existenței sale. Într-un anume fel el a devenit mai eroic, adică naturii sale, aceea de a fi arta reprezentării *acum și aici*, i-a accentuat, prin opoziția față de argumentul literar al spectacolului, caracterul necesar.

Ce ar fi fost teatrul contemporan fără nimic din uriașa moștenire pe care o reprezintă dramaturgia? Poate mai mult, adică o artă mai ferm constituită și mai puțin expusă (ca destin, desigur) decît astăzi. Sau poate nimic.

Ne-am putea asuma, așadar, ca generație a acestui moment de culme, dar și de criză a teatrului, răspunderea eliberării sale definitive — oricît de tentantă s-ar arăta — de solul original al literaturii? Un lucru e sigur: ca literatură destinată spectacolului, piesa îl conține. Și, în cele din urmă, este și ea o *situație* în marea reprezentație a permanenței teatrului.

Confruntat cu una din artele celor mai puțin evidente legături stabile, a celor mai puțin stabile relații reciproce între elementele constitutive, structuralismul, în viziunea sa rigidă (și zisă *autentică*), nu face față decît apelînd la semiotică, și înglobînd factorul diacronic. Structura, asimilată formei interioare, suportului valorii, stabilului, este un instrument de lucru aplicat într-un moment al elaborării sale. Ca orice instrument, el poate fi perfecționat. Firește că aceasta presupune renunțarea la anumite prerogative, în numele speranței creșterii eficacității și a domeniului de aplicație. Năs-

cut ca expresie a nevoii de stabil și permanent, în recul față de dialectică — expresie a unei deveniri niciodată epuizată —, structuralismul se conjugă necesar cu ea, mai exact, se înscrie între mijloacele ei operaționale. Deci nu devine un structuralism dialectic, ci lărgeste câmpul de acțiune al unei dialectici ce poate fi și structuralistă. Caracterul nereversibil (și neparadoxal !) al unei asemenea afirmații decurge din realitatea faptului că dialectica implică o perspectivă fundamentală asupra realității, evoluția realității neaducând cu sine, ca o apă umflată de ultimele ploi torențiale și târînd cu sine crengi și uscături, „dialectici“ noi, ci decurgînd tocmai, în consens, cu această lege fundamentală a ei.

SPECTACOLUL POEZIEI

Orgoliile diseminate de Renaștere — în raport cu mentalitatea Evului Mediu, prin care se afirma o subordonare a artistului față de operă și chiar un spirit al creației anonime — sînt expresia acumulării unei responsabilități, dar și un semn al mutațiilor în structura produsului artistic. Constant, conținutul operei renascentiste este și expresie a vanității autorului (implicat frecvent ca personaj sau decis să-și facă simțită prezența), care deschide, alături de orizontul dialogului dintre operă și public, și pe acela al propriului său dialog cu opera (pe care o caracterizează frecvent) sau cu publicul, căruia îi explică, cu o ușoară superioritate, cum se poate ridica la înțelegere.

Elogiul actual al artei medievale, mai exact al condiției sale specifice, așa cum îl făcea, de pildă, Stravinsky în cursurile sale, s-ar întemeia pe dorința de a reinstaura primatul operei, adică majestatea artei, și nu a autorului. Modernul investighează în cîmpul artei și astfel, deși artistul acestei tendințe pare de un orgoliu pustiitor, el acceptă nobila umilire în fața expresiei spirituale încărcată de gînd și emoție. El însuși e spectator, chiar cînd scrie, compune, pictează, filmează. Caracterul de descoperire, pe care îl are arta modernă, consacră, și el, această condiție. Ca folclor universal, cum vede Vassarely arta efectelor optice (op-art), ca muzică ce tinde spre puterea de sugestie a melosului și a ritmicii ce se degajă în cursul activității omenești, ca artă a cetății, exaltînd simultan funcționalul și decorativul, ca poezie și ca realizare a aces-

teia prin spectacol — conceput într-un sens mai larg —, arta modernă se anonimează, se integrează în formele vieții, participă la dinamica acesteia.

Intervine hotărâtor condiția specifică a producției și consumului în societatea contemporană, în sensul că serializarea marchează proliferarea prototipului artistic, atât la scara producției (cu deosebire pe canalul formativ al esteticii industriale), cât și a noii ambianțe (în soluțiile, de tip sincretic, ale arhitecturii și artelor plastice). De asemenea, mijloacele de comunicație participă și ele, paradoxal, la anonimizarea operei, fenomenul popularității autorului — despre care va mai fi vorba în aceste pagini — realizându-se independent de ea și nu rareori în dauna ei. Obiectivarea produsului artistic — în sens mai larg, înstrăinarea — se lasă descifrată și în valorificarea sa spectaculară. Poate mai concludent decât în orice alt domeniu, realizarea poeziei ca spectacol o demonstrează.

Sîntem conduși cu gîndul, în fața unei asemenea ipoteze, la acele numeroase exemple din istoria poeziei, cînd suprema artă se realiza în actul public al comunicării. Poezia trubadu-rească — nu ne propunem realizarea unei fișe istorice riguroase — este, în timp, un asemenea exemplu. Studii savante îi precizează cadrul în care s-a manifestat, îi propun o succesiune de etape, stabilesc filiații. Începînd cu acel Conte de Poitiers (stăpînul ținutului de vis mărginit de Pirinei, de Loire și întinzîndu-se pînă la Garonne), continuînd cu Jaufré Rudel, cu Bernard Marti, cu Marcabrun și sfîrșind cu Barnat de Ventadorn, cu Richard Coeur de Lion și Frédéric Barberonne, avem o succesiune de poeți care fie că au fost și interpreții versurilor lor, fie că le-au creat cu conștiința că ele vor fi interpretate. Este, în adîncul acestei poezii, o disponibilitate spre spectacol, stîrnită de teatru, bineînțeles, și redevenită pretext al unui alt act teatral, deseori în prelungirea actului de viață, dar și legitimarea histrionului.

Legenda cu Jaufré Rudel, prinț de Blaye (pe care au repovestit-o un Petrarca, Uhland, Heine, Carducci, dar care nu a scăpat nici condeiului acelui om născut pentru teatru care a fost Rostand), este oarecum de emanație teatrală, dar totodată simptom al *vizualizării moderne a artelor*. Dragostea

pentru Contesa de Tripoli, pe care nu o cunoștea decât din relatările pelerinilor ce reveneau din Antiohia, îi inspiră versuri și cîntece. Apoi, într-o călătorie pe mare, prințul se îmbolnăvește, este internat la Tripoli unde — evident! — contesa vine, poetul moare în brațele ei, e înmormîntat cu onoruri la Casa Templierilor, lăsînd în urmă un suflet ce se consolează în călugărie. Istorioara, astăzi menită să stîrnească un zîmbet incredul (dacă nu chiar rîsul cinic al unora), ni se pare relevantă în ordinea realizării poeziei ca spectacol. Uriașa circulație orală a poeziei lui Rudel nu poate fi explicată altminteri decât prin forța cu care aceasta a fost propulsată de istorioara amintită. Este implicată aici, în desfășurarea poveștii, posibilitatea agrementării sale. Ea apare ca structură a unui recital, rețea cu puncte fixe, de care se atașează discursul poetic și față de care se și justifică. Aș îndrăzni, însă, să fac o paralelă între acest creator de spectacole de poezie și creatorii moderni, care, numindu-se Jacques Brel, Bob Dylan, Barbara sau altcum, nu fac decât să se plaseze în aceeași sferă a spectacolului. Pictura lui Salvador Dali, Jackson Pollock sau muzica lui John Cage, arta lui Reichenbach și, parțial, Calder, la fel.

Este adevărat că în cazul lor legendele și realitatea legendei se suprapun de cele mai multe ori. Fenomenul uriașei multiplicări a mijloacelor de comunicație transformă viața unora din acești trubaduri în spectacol, încă înainte ca poezia acestui spectacol să fi fost scrisă.

„A iubi fără a ști pe cine“ (cum ar fi spus Lope de Vega) — e o temă ce leagă trubadurii gasconi de cei actuali, sau neliniștea, sau pămîntul promis, sau stigmatizarea falsului amor — altele (dintre teme minore). Sigur că nici un moment nu poate fi ignorată existența jonglerilor, adevărații interpreți ai creației trubadurești, care-și începeau programul istorisind viețile autorilor. Sursele fabulației se aflau aici, un Peire Vidal, descris ca cel ce și-a pierdut limba într-o aventură amoroasă deghizat fiind în lup, scria despre așteptarea îndelungată și răsplata fidelității. Jonglerii contemporani — și rămînem la sensul grav al numelui — sînt exegeții acestei arte, puțin preocupați de sensul ei uman mai adînc, dar se-

duși de personalitatea creatorilor. Lângă un Mondrian îl găsim pe Michel Seuphor, colajul îl are pe Aragon, futurismul pe Marinetti, muzica pe Adorno. Exegeza însăși devine creație, cu o doză mai mare sau mai mică de arbitrar, scriitorul sau pictorul autor de programe (Butor, Sarraute, Robbe-Grillet, Malevici, Kandinsky) exprimând simultan orgoliul și slăbiciunea.

Conținutul spectacular al poeziei moderne, revifecat în experiențele dadaiste sau futuriste, exprimă, în primă instanță, o ipostază stilistică, formală. Filippo Tomasso Marinetti, în relații o vreme cu Jarry, autor al unei farse publicată în *Mercur de France* și jucată apoi la teatrul „L'Oeuvre” (unde, câțiva ani mai târziu, își va dobîndi identitatea și *Ubù*), profesează o poezie a spectacolului pe care, dotat fiind cu o anume capacitate hipnotică, deseori o și interpretează. Seara futuristă de la teatrul „La Fenice” (8 iulie 1910), când se difuzează în 800 000 de exemplare cunoscutul Manifest al mișcării, este un *happening*, chiar și prin aceea că el se naște sub semnul tensiunii dintre autoritate și creatori. De o etică nefastă, futurismul aderă la fascism (și la întregul angrenaj al sistemului său propagandistic), ideea unui „Théâtre de la surprise” — cu un recitator care prezintă un poem de război pe fondul sonor al unor zgomote de tun și mitralieră, avînd alături un cuplu elegant care dansează un tango languros — meritînd să fie evocată numai în lumina tehnicii sale, și nu a filosofiei sau a finalității social-politice.

Dadaismul ajunge la spectacol și, pe această cale, la poezie ca mod de existență. Silogismul dadaist — arta academică e pe moarte, întreaga artă tinzînd spre academism, ergo : arta trebuie distrusă și, în locul ei, să fie pusă viața — merită să fie tradus în termenii unui raționament (aparținînd lui Michel Seuphor) : „Dacă a se îndoii de filosofie înseamnă a fi filosofa, dadaismul a făcut artă îndoindu-se de artă”.¹

Spectacolele — este o caracterizare care se justifică avînd în vedere desfășurarea manifestărilor — de la Zürich, la

¹ *Le Style et le cri*, Ed. du Seuil, 1965, p. 93.

care participă Hugo Ball, Marcel Iancu, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, cunosc în desfășurarea lor dansuri cu măști (pictate de Marcel Iancu), prezentarea poemelor simultane (citite în 4 limbi), prezentarea poeziei fonetice, care renunță la limbajul compromis de jurnalism (Ball recită în 1916 : „gadji beri bimba“).

La cabaretul „Voltaire“, la braseria „Meierei“ sau la „Laban“ (unde Mary Wigman dansa fără muzică) au loc spectacole mixte, în care atitudinea protestatară la adresa artei convenționale, academizate, se îmbină cu gratuitatea frondei și, într-un anume sens, iresponsabilitatea artistică. Negația e violentă, dar dincolo de ea nu se află, în momentul acela, nici o perspectivă.

Este imposibil (și face obiectul unei alte intenții) să realizezi o caracterizare complexă a acestor mișcări. Ne-am propus să reținem de aici cu totul altceva, și anume deplasarea de la stadiul interiorității, al armoniei și echilibrului materiei sensibile, centrată sub acțiunea forței coercitive a poeziei, la acela al desfășurării.

Bolliac credea — și nu am întâlnit încă pagini de o candoare mai înaltă decât acelea ale studiului său despre *Poezie* — că arta „este totdeauna imaginea ideilor poetice care inspiră chiar ele pe artiști a le înfățișa ; [...] Fidias a avut tot dreptul cuvînt să îngenunche înaintea statuii lui Zeus ieșită de sub scalpul său și să adore într-însa acea idee poetică ce a creat pe Zeus și a dictat scalpului său întruparea lui.“

Întrebarea care poate să se ivească firesc este aceea dacă poezia coboară, se degradează în spectacol, prin vizualizare — și întrebarea poate privi la fel muzica sau sculptura — sau dacă, dimpotrivă, spectacolul urcă și, identificîndu-se cu poezia, atinge inefabilul, zona perfecțiunii. Înclinăm spre ultima ipoteză, fiind convinși că, de exemplu, poezia sonetelor shakespeareiene (cel puțin la fel de legată de o anume istorie ca și poezia trubadurescă) nu poate fi niciodată izolată de poezia pieselor autorului lor. Tinzînd spre opera unică, spre irepetabil, în opoziție cu opera serie (și serializată), poezia modernă fie că și-a aflat rațiunea în exprimarea conștiinței existenței sale (întorcîndu-se într-un gest narcisiac asupra pro-

priei frumuseți), fie că a îndrăznit să devină argumentul sensibil al unor profunde contacte umane, ca acelea pe care spectacolul ei le poate declanșa și susține. Ele sînt contacte ale regăsirii umane.

Artistul-interpret modern nu poate îngenunchea în fața personajului său de o seară. Acesta nu e expresia unei idei poetice decît în măsura în care interpretul însuși e autorul acestei idei. Caz oarecum singular, care va distinge această creație de arta serializată, conducînd la autenticul spectacol al poeziei. Adică la momentul de înaltă tensiune emoțională, în care poezia e făcută de toți, și anume în unisonul de tăceri și emoții, de participare dusă pînă la autorevelare, pe care actul comunicării, astfel susținut, îl determină.

În mod normal, interpretul e însă, rareori, și autorul operei ce o prezintă. Ca interpus, ca purtător de cuvînt într-un caz fericit, el poate fi inima (spunea Prévost: „O frumoasă operă dramatică fără un interpret demn de ea este un corp fără inimă”) și viața nouă a versurilor (a textului, în general). El este cel care *cunoaște pentru a face cunoscut și celorlalți*, adică dă seama, în domeniul particular în care se exercită, de raportul dintre semnificant și semnificație, aportul său creator rezultînd tocmai din aceasta. Condiționat atît de către poezie ca atare, cît și de climatul valorificării ei în spectacol, el reprezintă deopotrivă autorul și momentul precis în care se pune în serviciul creației acestuia. Actul interpretativ în sine dobîndește o dimensiune poetică, și aceasta îi conferă calitatea de modernitate despre care vorbim.

Integrînd, în componentele viitorului său, o tehnică emancipată, arta modernă integrează, de asemenea, conținutul emancipat al capacității apercceptive și creative a publicului. Poezia ca spectacol apare, așadar, ca o ipostază, ca o valență liberă, ca o tendință a unui sincretism nou. Ea modifică fundamental relația dintre creator și public. Confruntarea mult mai directă, mai angajată, antrenează un alt nivel al acestui contact, anume acela al personalității, corespunzător investiției umane presupusă de actul scenic. Faptul că arta nu duce o existență autonomă nici în raport cu societatea și concepțiile ei, și nici în raport cu celelalte forme de creație spi-

rituală și materială, are ca urmare instituirea sa ca măsură simbolică a libertății umane, adică a înțelegerii superioare a necesității (așa cum aceasta rezultă din articularea intimă a actului de creație). Calitatea aceasta, atribuită aici artei, este nemijlocit legată de faptul că ea se realizează prin om și pentru om, adică progresul său se exprimă în funcție de progresul acestuia în toate planurile sale.

Nu este deci numai o regăsire, ci prilejul unei depășiri, a proiecției, act de atingere a unui ideal și de cutezanță omenască superioară, a altuia.

Artele, în general, se valorifică, pe o anumită latură a realității lor materiale și spirituale, *în* și *prin* spectacol. Poetica artei moderne își pune, astfel, semnul ei asupra unei producții a cărei varietate impresionantă n-ar trebui să ne facă să credem că nimic nu o mai definește ca unitate reprezentativă.

TENDINȚA SPRE SUBLIM

În evoluția sa spre modernitate, spre conștiința propriei existențe și astfel autoînvățarea sa drept cadru al realizării, prin regăsire, a omului, arta modernă a fost prezentă, prin aspirație mai ales, în toate epocile trecute. Ascultătorul contemporan de muzică deplînge deseori, în contactul cu muzica modernă, pierderea unora dintre acele calități care o făceau dacă nu mai accesibilă, în orice caz mai puțin problematică. Fixînd deja, în cursul analizei și demonstrației noastre, necesitatea de a considera arta modernă în contextul realității întregii arte — aceasta drept condiție a degajării și înțelegerii sensului progresului în artă —, putem, de pildă, să ne referim la germenii deschiderii operei, la intuiția propriei existențe, în opera unor creatori care aparțin altor epoci și aspirații. Așadar, o dată examenul unui curent, alteori al unei epoci, acum al unei tendințe așa cum rezultă ea din opera (și năzuința exprimată) a unui compozitor. Nu întîmplător acesta e Beethoven — invocat deseori, prezentat în opoziție cu muzica modernă, cu tendința artei moderne în genere. Apoi, tema sublimului, pentru că — dacă există o categorie estetică ce exprimă locul și rolul omului — sublimul este aceasta. La limită, progresul artei putea fi considerat, într-o imagine nu numai metaforică, *tendința spre sublim*. Regăsirea omului, constituirea tensionată a raportului subiect-obiect și depășirea ei procesuală sînt conținutul indiscutabil al sublimului. Este adevărat că în arta nonfigurativă sublimul pare a fi pus la îndoială, de vreme ce suportul și rațiunea sa de a fi sînt, cel

puțin aparent, suspendate. Dar muzica a fost mereu nonfigurativă (ilustrativismul muzical iese din sfera acestei discuții), sublimul ei astăzi, dar și în vremea lui Beethoven, fiind tocmai plenaritatea umană. Evident, la nivele și în condiții de realizare socială diferite.

„...aș fi vrut să scriu Simfonia a X-a.”

Beethoven

I se spunea, în anii aceia, „bătrînul nebun”. Dar cîți au căutat simptomele patologice ale acestei nebunii — și nu puțini au fost! — au rămas consternați; suferea de atîtea boli, era măcinat, după o viață de intensă ardere, dar își păstra nestrînsă luciditatea și cînd îi mulțumea lui Moscheles pentru darul oferit din partea Societății filarmonice londoneze, și cînd semna testamentul său, și cînd, două zile mai tîrziu, deschidea ochii și, înălțîndu-și brațul drept, se despărțea de viață. Era ziua de 26 martie 1827, ziua unei furtuni pe care nimeni nu ne va putea face să nu o vedem simbolic dezlănțuită chiar în acele clipe.

Nebunia sa ține de altceva, și nu e prima dată cînd sublimul curajului creator e etichetat astfel. Iat-o manifestîndu-se în ciclul lucrărilor din ultimii ani, în sonate și simfonii, cristalizată în concepția de adîncă libertate pe care o citim lesne în planul tonal (cel ce ne restituie concentrat succesiunea tonalităților) al acestora.

Nu numai pentru că iubitorul obișnuit al muzicii nu este neapărat și un tehnician al acesteia, dar pentru că uneori ansamblul, splendid încheșat, ascunde articulația și tot astfel treptele spre cerul purității vibrației libere, să amintim de constituirea acelei viziuni muzicale, a ierarhiei tonale, ce stă la baza științei clasice a armoniei. Ea se naște paralel cu reprezentarea cosmologică copernicană, adică heliocentrică, și este reflectarea ei în cosmosul de sunete al muzicii. Renașterea întemeiază o ierarhie proprie, caracteristică, în cuprinsul gamei, instituind acordul drept grad de libertate față de un centru tonal. Modulația va fi aceea care va prilejui schimbarea acestui centru, cadența realizîndu-se drept procedeu de stabilizare a unui nou centru.

Poate că acest tablou, atât de simplu încât pare subînțeles, constituie cumva norma internă a operei de factură clasică. Și ca orice normă internă, ea prilejuiește infinite variații, din care, firește, unele pot împlini ideal virtualitatea acestei norme.

Schimbarea centrilor, prin raportarea la tonalitatea de bază și reîntoarcerea, adică modul determinat al modulației, reflectă acțiunea unei gravități în planul cosmosului sunetelor, orînduit în jurul unui soare tonal. Sonata, în cele două tipuri de secțiuni (stabilă și instabilă) definitorii, este o lege, în plan sensibil, a acestui cosmos. Simfonia, reluînd în fond schema sonatei, este o lege mai amplă, dinamică. Dar și una, și alta sînt, în cele din urmă, ghiocul unei singure mări, realizarea auditivă a unei structuri date. Atunci cînd Haydn, de pildă, își numește simfoniile prin numere (87, 104), se vedește încă o dată că opera trăiește prin ea însăși, prin structura ei. Dacă există sau nu o relație (în afară de aceea a viziunii cosmice generale în acel moment, adică newtoniene) între această structură și cea a lumii exterioare, așa cum e percepută în epocă, e greu de spus. Și în orice caz nu contează.

Critica, în practica muzicală, a modelului copernican și sinteza unui nou model, atomic, sînt operă înfăptuită în timp, pe calea progresului general al cunoașterii și, în particular, a artei. Dar „nebunia” lui Beethoven își are origine aici. Ea are două direcții esențiale de manifestare, direcții ce se întîlnesc, interferează și deschid orizontul spre dezvoltarea contemporană a muzicii. Dacă am considera doar zdruncinarea structurii fixe, de gravitate în jurul centrului tonal, de finalism accentuat — pentru că acest centru fiind o dată fixat obligă la o întoarcere sau la o soluție finală legată —, am putea eventual rata descoperirea dimensiunii sublime a acestui act de curaj și de libertate. Beethoven întruchipează el însuși sublimul (și în acest caz nimic nu trebuie adăugat, sublimul necunoscînd grade și ordine); dar ca om a fost trecător. Sublimul creației este însă sublimul omului însuși, permanență, model în afara căruia înnoirea n-are sens, progresul devine scop în sine în loc să se realizeze ca mijloc al ameliorării omului.

Dacă aceeași temerară încercare, a întemeierii unei „lumi” noi, a unor sunete cunoscând o altă lege, a libertății și a armoniei eliberată de canon, e abordată informațional, „nebulă” lui Beethoven se dovedește a fi profetică.

Jocul liber al instabilului și stabilului corespunde plasării într-un univers de viziune relativistă. Să citim cu ochii aducerii-aminte *Arta fugii* de Bach și să ascultăm apoi tema unui canon. Este o muzică de severă (și astfel diamantescă) determinare. Tema impune tot, canonul se reface dintr-un fragment, legăturile sînt atît de strînse, încît nu știi ce să admiri întîi : coeziunea extraordinară sau expresia implicită, de adînc sublim și ea, a omenescului redat aici prin conștiința limitelor sale. Viziune a unui univers de monade, leibniziană, cu puține părți instabile — și acestea îl aduc, oarecum, pe Spinoza între noi, lustruind lentila libertății ca necesitate ; se modulează la dominantă, dar foarte aproape. E o sfîntă teamă de zbor, lăsat doar îngerilor de pe picturile catedralelor și luminii ce sfîșie rozetele de pe parvisuri. Rar se tinde spre infirmarea centrului de la care s-a pornit.

Beethoven are, în perioada cînd e numit „bătrînul nebun”, setea „dezintegrării”. Cine ascultă, de pildă, *Sonata în si bemol major, op. 106 (Hammerspiel)* sau *Fuga pentru cvartet de coarde, op. 133*, este uimit de provocarea cuprinsă aici față de canoanele științei clasice a armoniei, față de structura clasică. Treceri neașteptate sînt și în scherzo, în adagio, tema secundară (în re major) contrastează cu grupul de melodii cantabile (în fa diez minor). Dar plinul noii viziuni se citește în *Fugă*, în modulațiile sale continue, realizate *in stretto*.

Cine ar putea reconstitui, precum canonul de Bach după un fragment, după un motiv tematic nu întreaga sonată, dar cel puțin o parte a sa ? Și cine, de asemeni, mai poate descoperi norma internă pe baza căreia se va realiza, cu migală de bijutier (și artă, evident), capodopera ? Este aici o nouă viziune, nu numai de gîndire relativistă, dar și de o indeterminare ce ține de sublimul condiției umane noi. Pentru că, în esență, de libertate și alegere e vorba. Sublimul suspendării muzicii în *Missa solemnis* — acea pauză de concentrare adîncă

și omenească, de care vorbesc comentatorii ei — de aici derivă.

Sigur, pînă la viziunea lui Schönberg, a universului de sunete egale ca importanță, se va mai acumula mult (și se va și irosi mult, ca adevăr uman, mai ales). Dar eliberîndu-se de crusta înghețată deja, a unei erupții fierbinți de lavă, cum a fost aceea a structurii polifonice în preclasicism și clasicism, Beethoven mută sublimul temei — acela care înfio-rează *Simfonia a IX-a* — în sublimul viziunii și concepției. Notase : „Vreau să scriu încă multe lucruri. Acum aș fi vrut să scriu *Simfonia a X-a*, un *Requiem* și muzică pentru *Faust*.” Citea tocmai dialogurile lui Platon — erau ultimele zile ale „bătrînului nebun” —, recitea pe Homer. Dacă ar fi scris și această simfonie, nu pot crede că ea n-ar fi fost aceea a sublimului. Cu rezonanțe firești din cea eroică.

S-ar zice că nu avem de făcut decît racordul la contemporaneitate. Și în acest caz, *Supraviețuitorul Varșoviei* de Schönberg, sau *Wozzeck* de Alban Berg se impun de la sine. Lucrurile stau ceva mai complicat în realitate. Artă modernă, cum repetat am subliniat, nu este unitară, scopul ei nu este unic, după cum cauzele ce o determină nu sînt reductibile. Numai opoziția Schönberg-Stravinski (teoretizată de Adorno, cu inconsecvențele firești unui studiu centrat de o idee cumva preconcepută, *Philosophie der modernen Musik*, Suhrkamp, 1948) și este suficientă pentru a ilustra neomogeneitatea subiectului. Dar, indiferent de aceasta, este în substanța însăși a noii arte tendința umană obiectivă de a depăși înstrăinarea, de a se autodepăși, de a se regăsi și proiecta ideal în cîmpul ideal, și el, al artei.

LITERATURA ȘI ARTELE

Chiar dacă, din punct de vedere strict documentar, nu s-ar verifica faptul că literatura a tutelat toate celelalte arte (și este evident că această tutelare se produce net relativ târziu și hotărâtor abia după inventarea și răspândirea tiparului), lucrurile par, din perspectiva actualelor tendințe de emancipare ale formelor de expresie artistică, să se fi petrecut totuși astfel. Se admite, adică, faptul împlinit al exercitării unei asemenea tutele și se explică astfel puternica opoziție pe care o manifestă artele față de literatură. În plus, elanul desliteraturizării — și aici termenul introduce o gravă indistinție, pentru că între refuzul idealizării literare (indiferent că ea se petrece pe filiera tipologiei, a formelor fixe, a speciilor metaforice ș.a.m.d.), adică al instituirii unui domeniu ideal de relații și semnificații și refuzul obstinat al narativității (confundată prea adesea cu literatura însăși) — cuprinde în vremea noastră chiar literatura. *Se scrie* oarecum *împotriva* scrisului (după cum, să nu pierdem prilejul de a o remarca, se pictează *împotriva* picturii sau se face muzică *împotriva* muzicii).

Pe de o parte, lucrul este perfect explicabil. Ajungând la conștiința de sine, atât arta cât și literatura ajung totodată în situația de a-și opune o reprezentare antinomică.

Este probabil — Robert Klein¹ o credea ferm — că prima formă a inovației e reprezentată de parodie. Aceasta ar con-

¹ Robert Klein : *Notes sur la fin de l'image*, Gallimard, 1970.

serva forma, cu scopul secret de a face evident vidul ei. Pictorul gestual face, în această ordine de idei, parodia picturii însăși. Tot pictura, mă refer la colaj, făcea în anumite zone ale ei parodia literaturii.

N-avem decât, urmînd sugestia aceasta, să recitim manualele de literatură sub a căror acțiune formativă s-a decis profilul spiritual al ultimelor generații — eterogen, în succesiunea acestora —, pentru a vedea în ce măsură această particularitate a progresului artei scrisului se face evidentă sau nu. De cîte ori, în efortul înnoirii, literatura nouă a folosit mijloacele celei vechi, s-a insinuat și ironia parodiei. Același Robert Klein are, dar, dreptate să creadă că : „orice artă depășită devine autoparodie”¹. Anularea pe care o presupune ne pune în situația de a ne întreba deopotrivă asupra sensului pe care îl are acest mod de depășire (în timp) a modelelor, cît și asupra ultimei sale consecințe. E cutremurător, oricum, spectrul disoluției integrale a valorilor. Întotdeauna imaginea despărțirilor demne, bărbătești — pe care o presupune atît de uzata : „Ne despărțim de trecut zîbind” (invocată unde e cazul și unde e mai puțin) — e de preferat neputinței (teatrală în gesturi) afișată în acest caz. Parodie, apoi parodia parodiei și tot așa, după cum, pe altă filieră, critică, critica criticii și tot așa, adică obiectualizarea conștiinței și, în acest fel, sterilitatea narcisismului — toate acestea ne pot preocupa, pentru că este un semn evident al creației moderne înscrierea pe o traiectorie care începe prin a fi direcționată spre interioritatea omenească, dar sfîrșește prin a se înfunda în hățișurile interiorității ca atare.

N-ar fi de ignorat, credem, că negația academismului — expresie a finalității artistice, asumată și exprimată ca atare, indiferent că este vorba de o finalitate didactică, morală, religioasă, estetică — implică negația a orice *terminus ad quem* al operei. Se produce astfel, pozitiv, o emancipare, o eliberare de sub anume presiuni contingente, de atîtea ori nefericite în lungul istoriei. Dar, de asemeni, se produce și o ciu-

¹ *Op. cit.*, p. 376.

dată autodistrugere. Ea se exprimă în faptul abdicării de la un rang deja câștigat, și în aspirația spre egalizarea produsului naturii conștiente — a omului — cu cel al naturii aflată pe o treaptă inferioară a evoluției sale. Rămânând în limitele literaturii, abolirea finalității (de indiferent ce ordin) este echivalentă cu monstruoșitatea finalității impuse din rațiuni și cu mijloace străine existenței sale. Versul dadaist (și nu numai versul), denunțând, cu savoare și patimă, suficiențe și obtuzități burgheze, este consumat astăzi și de către această burghezie (sau de către cei care-i moștenesc deprinderile), teaurizat, ucis prin sanctificarea în manuale și tratate. S-a realizat dezideratul manifestului dadaist al transferării mijloacelor sale din domeniul plasticii și poeziei în celelalte arte. Dar ceea ce a rezultat nu a fost violentarea burgheziei, ci întărirea orgoliului ei, accentuarea suficienței sale de mecenat, proliferarea condiției sale (în raport cu arta și artistul).

S-a petrecut, însă (pentru a nu rămîne la stadiul enunțării cîtorva idei), în acest proces de fantastică metamorfoză a majorității mijloacelor de expresie, schimbarea raportului dintre literatură și arte, de la tutelare (în sensul relativ de care vorbeam) la coordonare și, de o vreme încoace, la subordonare chiar.

În contextul în care s-au prefigurat alte tipuri de sensibilitate estetică — subiect ce merită o tratare independentă și asupra căruia vom reveni —, s-au pus în stare de acțiune mijloace noi de comunicație, s-a accelerat schimbul de valori și s-a produs dezechilibrarea conștiinței umane prin decompensarea graduală a componentei esențial afective. Tabloul general al creației artistice a fost profund și iremediabil tulburat. Firește că literatura a provocat numeroase dintre mutațiile artei. Dar ea, la rîndul ei, a suferit de asemeni destule. Fără dorința de a epuiza în aceste rînduri un inventar al acestor influențe, să începem prin a preciza întîi direcția și semnificația lor. Limbajul literaturii, cel mai apropiat de limbajul uzual, a servit cel mai adesea ca intermediar între operă și public. Astfel, atît accesul criticii, cît și accesul general spre operă, a fost unul prin literatură și cu ajutorul ei. Caracterul obiectiv al procesului decurge din modul în care se exercită

efectiv gîndirea omenească, din felul în care se cristalizează sisteme de valori, concepte, mijloace eficiente de analiză și sinteză. Prin indiferent ce mijloace tehnice va tezauriza vreodată omenirea produsele creației sale, actualizarea lor este fatal îndatorată limbajului (și deci interesată de progresul său multilateral).

Literatura a fost educatorul cinematografului ; ea i-a îndrumat primii pași, învățînd totodată de la acesta — în vremea acelor începuturi — conciziunea. Mai apoi i-a servit ca partener egal și, cînd idealul filmului vorbit s-a împlinit, s-a crezut că fiecare își va urma calea. Cinematograful a profitat, însă, enorm de pe urma „lecturilor“ sale. Întîi, aplicînd tehnica „lecturii“ pe sărite, ca aceea a copiilor, așa cum fusese învățat atunci cînd se filma *L'arroseur arrosé* (*Stropitorul stropit*) al lui Lumière și, mai tîrziu, seria filmelor de gag ale acestuia, ale lui Max Linder, Mack Sennett și Chaplin. Nu era timp pentru descrieri, pentru analize. În plus, cuvintele s-au arătat cu totul inutile, deși actorii continuau să vorbească mult. Apoi același cinematograf a profitat și de pe urma descoperirii — în raport cu teatrul, care rămînea aservit, în epocă, literaturii — libertății sale în fața imperativelor unității de timp și spațiu. Inventarul poate continua. Au fost și momente de derută. Insertul explicativ la *Patimile Ioanei d'Arc* a lui Dreyer este expresia răzbunării, momentane, a literaturii. Cinematograful n-avea încă curajul și forța asocierilor libere, a „ambiguității logice“, într-un cuvînt. Peste numai 35 de ani, literatura o va învăța însă pe aceasta tocmai de la cinematograf ; un Butor, un Alain Robbe-Grillet, ilustrînd aserțiunea noastră din plin, fie că sînt sau nu sînt dispuși să-și mărturisească această „universitate“.

Este probabil ca imaginea cea mai sugestivă asupra raporturilor reciproce dintre literatură și arte să ne fie furnizată de către teatru. Ne aflăm, de altfel, aici pe terenul unei interferențe necesare, și examinarea datelor istoriei nu face altceva decît să confirme metamorfoza treptată de la libertatea expresivă, realizată prin mijloacele simbolisticii, la potențarea expresiei prin literatură, apoi la degradarea ei și resuscitarea împotriva literaturii.



Orice s-ar spune, marii autori de teatru ai Antichității, în ciuda conștiinței superioare a autonomiei artei scenice, rămân întâi de toate scriitori a căror valoare (și soartă, deci) nu depinde de scenă, de interpreți și regie, ci poate, dimpotrivă, le conferă acestora, pentru epoca dată, o perenitate la care altminteri nu puteau năzui. Nu știm ce a fost, de fapt, teatrul dinaintea lui Phrynicos — ceea ce știm ține de domeniul relatărilor, al ecoului sau de geometria locului de joc —, dar știm ce a fost teatrul în epoca marilor săi scriitori-animatori. Invers, știm — prin faptul că-i sîntem contemporani și că dispunem de mijloace de înregistrare perfecționate — ce este un „Living Theatre“, un „Bread and Puppet“ sau un *happening*, dar nu mai știm aproape nimic despre scriitorul dramatic al acestui gen. Bascularea este, urmărită în extremele sale, totală. Beckett scrie împotriva scrisului, Ionesco împotriva literaturii, și fenomenul nu ține de periferia vieții artistice, ci implică o viziune schimbată, un moment al unui proces.

Stăruind în analiza raporturilor reciproce dintre arte și literatură, am putea descoperi — și vom încerca să o facem convinși încă de ineputabilitatea de principiu a subiectului — nenumărate aspecte, influențe temporare, împrumuturi și reacții, sinteze (și sincrisme), individualizări și automatizări. Un uriaș material factic ne stă la dispoziție, dar exemplele ce se pot invoca aduc cu ele, în chip firesc, contraexemple. Argumentul documentar — aparent de neclintit — conține (sau cel puțin atrage după sine) contra-argumentul. Departe însă de noi gândul că blestemul relativității ar face inutil orice efort de a descoperi un sens al evoluției. Așadar, considerînd pe de o parte sensul global al progresului în artă, și care este acela al regăsirii esenței umane, deci al constituirii tărîmului ideal al integrității acesteia — splendidă, dar posibilă *utopia* — și de cealaltă, sensurile particulare ale evoluției artelor, nu ne rămîne decît să vedem în ce măsură are loc, din această adjoncțiune de contrarii, constituirea celui mai tensionat cu putință nucleu, reprezentare sincretică, firește, a omului real însuși.

Examinînd oricare dintre arte în succesiunea prin care se nega un aspect al înstrăinării, printr-un altul, și în general înstrăinarea prin tendința regăsirii de sine, vom avea la dispoziție un criteriu care nu este nici mai exterior și nici mai organic decît oricare altul dintre cele propuse de istoricii și teoreticienii artelor, dar care are cel puțin meritul de a fi unitar.

Acceptînd acest criteriu care condensează cele mai variate cu puțință perspective (de la cea antropologică pînă la cea propriu-zis estetică), avem prilejul să vedem, reflectate în realitatea variației raporturilor dintre artă și literatură, ipostazele tendinței umane de regăsire, de integralitate, adică să citim drama condiției umane în materia sensibilă, afectiv încărcată, a celei mai nobile dintre activitățile sale de ființă generică. Obiectivarea omului în indiferent ce forme de valoare (materială sau spirituală) oferă, prin produsul obiectivat (și care codifică o situație antropologică dată), un criteriu ferm al progresului conștiinței sale. Tensiunea dintre a trăi — a înțelege — a exprima — a fi conștient și a fi capabil să faci din conștiință nu terenul coșmarului existenței, ci Edenul capacității de autoperfecționare, se citește în toate momentele istoriei omenirii. Literatura tutelează artele, de fapt, în aceeași perioadă în care filosofia tutelează științele (și e recunoscută ca știință a științelor). Paralela propusă nu e întâmplătoare. Emanciparea pe care o înregistrează evoluția omenirii nu este aceea a eliberării de cuvînt, de concept, ci a activării lor, a punerii în acțiune. Dacă unealta este prima metaforă, și practica — acțiunea omului asupra naturii și a propriei ființe — forma obiectivării umane, atunci indiscutabil că acțiunea omului asupra sa este și ea de calitate practicii, a unei obiectivări, și că la rîndul ei metafora este unealtă, aceea care îi formează „mîna” și îi asigură transformarea din omul-maimuță în omul-om.

Visul lui Dostoievski (în *Demonii*), al unei lumi în care „doar necesarul este necesar”, inaugurează poate epoca marilor antiutopii — care cunoaște printre precursorii ei și pe un Eugen Zamiatin (anarhic în manifestul său *Noi*), George Orwell (1894) sau Aldous Huxley (cu a sa *Brave New World*).

Ea este tot atît de unilaterală ca lumea cîndva zugrăvită, poate idealizant, de un Saint-Simon, Fourier sau Owen, dar ne apare ca reflex al unei scăderi a aptitudinii umane de aspirație spre integralitate. Universul transparentizat din *Tim-puri noi* al lui Chaplin anunță anarhia meticuloasă din frazele lui Faulkner, explozia din Dos Passos sau melancolia lui Steinbeck, toți stăpîniți — ca și antiutopiștii amintiți — de teama disjunției radicale dintre omul social și lumea naturală. De fapt, natura a încetat pentru ei să fie naturală ; semnele uneltei biruitoare au lăsat răni, animalul n-a fost supus, ci ucis. Dacă în confruntarea dintre om și natură, victoria primului nu se realizează și prin aceea că el însuși se transformă, se umanizează, întreaga luptă a fost inutilă. Învins fizic, dușmanul și-a devorat inamicul reducîndu-l la condiția sa, anulîndu-l ca identitate distinctă în ordinea lumii reale. Faptul că, în istoria ultimelor decenii ale creației spirituale, natura a încetat să mai fie subiectul central al artei, marchează tocmai cît de adînc a resimțit omul-creator al acestui gen de valori unilateralitatea efortului său. Nu este inutil, dar este foarte delicat să reluăm aici analiza teoriilor care justifică sau explică mutațiile petrecute în arta contemporană. Considerînd cele două direcții ale activității umane — asupra naturii și asupra sa —, accedem însă mai ușor și mai firesc la explicațiile metamorfozelor petrecute în creația literară și artistică, în raporturile dintre ele. Natura încetează să fie naturală atît în ordinea realității, a supunerii ei de către om în proporții deseori exagerate — și dacă n-ar fi decît să consemnăm deteriorarea gravă a echilibrului biologic pe mari întinderi ale globului, și tot ar fi suficient —, cît și în aceea a reflectării ei sensibile. Teribila amplificare a tendinței de evocare, a transformării ei în termen *ideal* de contrast, în concept chiar, a avut consecințe definitive asupra literaturii. Ea anticipase poate *plein-air*-ul impresioniștilor, dar după ce pe paletele lor se întipăriseră, spre a înfrunta eroziunea timpului, reflexe pe catedrale, cîmpii incendiate de soare, peisaje marine de o voluptate cromatică exasperantă, orice ar fi făcut ea nu mai putea egala expresia plastică. Debussy, Ravel, Roussel mai puteau îndrăzni, în muzică, să dea replică la *L'Eglise de*

Vétheuil a lui Claude Monet sau la *L'Estaque* a lui Paul Cézanne, dar a trata, literar, „un subiect pentru ton și nu pentru subiectul însuși” (G. Rivière) nu-și va permite nici Zola (poate singurul dintre scriitorii contemporani curentului, de o forță creativă asemănătoare, ca amploare, lor), și cu atât mai puțin foarte academizantii scriitori ai epocii.

Eugen Schileru, într-una din fascinantele sale asociații, va descoperi că Proust — zugrăvind pe Monet sub trăsăturile lui Elstir — surprinde caracteristica fundamentală a impresionismului: „Elstir se străduise să smulgă din ceea ce simțise, ceea ce știa. Efortul său constase în a dizolva acest agregat de raționamente cărora noi le spunem viziuni.” (Note de curs.) Rămânând la Proust, al cărui nume apare aici în succesiunea unei demonstrații, să remarcăm nu atât locul său în scrisul modern — subiect ce i-a preocupat pe atîția și în rezolvarea căruia s-a investit un efort ce întrece cu mult chiar sisifica strădanie a scrierii operei —, cît felul în care, marcînd disoluția modelului literaturii, împlinește destinul ei procesual de reflectare prismatică a realității. Este un demential act de curaj abdicarea de la integralitatea structurii narative (ce se dorea paralela structurii umane integrale) în favoarea mișcărilor subterane, a numeroaselor izvoare care unele se pierd, altele fac joc de apariție și dispariție, dar care, în ansamblul lor, se supun unei reguli de subsumare. Infinite și nenumărate canale de aducțiune ale adevărilor fragmentare conduc fluviul experiențelor posibile și reale, al celor imaginare, spre uriașul ocean de acumulări omenești.

Omul se identifică cu opera, dar gestul, în existențialitatea sa dublă (imediată și simbolică), este semnificativ abia prin sensul său. Proust face cu putință, prin romanul-fluviu al dezagregării literaturii de o anumită factură convențională, toate marile ei libertăți viitoare, adică ceea ce numim literatura prezentului. Se găsesc, în uriașa masă de acumulări pe care o presupune sistemul ciclurilor sale, atît tendințele spre proza scurtă, de valoare (și intenție) simbolică, cît și aceea spre romanul obiectual, spre oniric, documentar, colaj (în sensul Dos Passos) sau literatură instrumentală. S-au investit în analiza

operei lui Proust cele mai variate ipoteze și, firește, psiha-naliza nu putea lipsi.

Proust însuși e produsul unei acumulări¹ al cărei sens e mutarea centrului narațiunii din exteriorul omului, înlăuntrul său; exemplele invocate în favoarea acestei afirmații — succesiunea de la poemele epice ale lui Ariosto sau Torquato Tasso la romanele veacului XVII și XVIII, *Orlando furioso* și *Ierusalimul eliberat*, și de aici la romanul doamnei de Lafayette (*La Princesse de Clèves*) — pot continua oricât, și cel care le-a produs a avut intuiția să le pună în paralel cu mișcarea generală a științei spre cunoașterea omului. Semnalat și ca „romanul unui roman”², el va prilejui cele mai neașteptate descoperiri în planul analizei, aceea care, de pildă, identifică în ritmul special al narațiunii respirația astmaticului cronic (dr. Georges Rivanne), nefiind mai puțin justificată decât oricare altă speculație, oricât de cinstită, dar definitiv emendată de lipsa unei viziuni coordonatoare. N-avem, cu toate acestea, motive să negăm acumulările pe care le-au permis fiecare dintre interpretările date, dar avem motive să nu le integrăm pur și simplu în întregul unei interpretări, care, fără a-și propune pragmatic să le respingă, nu are totuși ce face cu fragmentele lor viabile. Nu reconstituim *ideea de vas etrusc*, punând alături orice rămășiță, oriunde și oricum s-ar fi găsit. Aristotel citindu-l pe Proust — ipoteză pe cât de fantastică, pe atât de posibilă, totuși, dacă avem în vedere aristotelismul unor teorii contemporane — ar fi fost intrigat de caracterul deschis, incoerent, inconsistent chiar al romanului. El aspira, sub impulsul aceleiași tendințe spre integralitate, spre opera care atinge unitatea ființei vii (dezi-

¹ Tudor Vianu, *Cuvînt înainte* la Marcel Proust, *Swan* (I), B.P.T., București, 1968, XIV.

² Ov. S. Crohmălniceanu, *Prefață* la Marcel Proust, *Swan* (I), B.P.T., București, 1968, XLIV. Același autor notează atent momentul din care Proust devine cunoscut în limba română și de cînd se poate vorbi atât de o exegeză originală a criticilor noștri, cât și de o reală influență a scriitorului în perimetrul literaturii române.

derat, în fond, al lui Socrate vorbind de *discurs*, în *Phaedrus* de Platon : obiect viu, creat într-un act uman intelectual, zice el în esență). Dacă acest deziderat, să-i spunem clasic, rezistă epocii, atunci rezistența sa (vezi opera lui Dante și Virgiliu, a clasicilor francezi, a simboliştilor, a lui Goethe și Kleist ș.a.m.d.) nu este alta decât de principiu, pentru că *unitatea ființei vii*, așa cum o citim în *Etica* lui Aristotel, apoi în scrierile scolasticii, în *Etica* lui Spinoza, în etica lui Hegel și apoi a marxismului, în fine, în etica societății de consum, este mereu alta. Se instituie chiar o serie antinomică, și dacă semnul marcat al clasicismului — în sensul propus de studiul nostru — este reflectarea lumii, atunci nu e de mirare că epuizarea finalității operei, a unui sfârșit, a unui *terminus ad quem*, este și ea un semn, adică asumarea conștiinței ineputizabilității ei. Arta modernă, exprimând conștiința propriei sale existențe, nu mai îngăduie acest *terminus ad quem* pe care literatura în primul rând îl instituise. Pictura trăia de mult, chiar în fazele ei ilustrative, dincolo de semnul final al semnăturii autorului ; ea avea semnul ei de coda, al unei reîntoarceri posibile. Sculptura, la fel. Muzica nu aștepta decât accidentul scăpării din strînsoarea formei fixe și, de câte ori se ivea perspectiva acestei scăpări, nu întârzia să o fructifice.

Tot sub semnul nevoii de integralitate, un aristotelian întârziat ca Flaubert va consacra aserțiunea potrivit căreia „les chefs d'oeuvres sont bêtes“, iar Yeats : „Cuvintele noastre trebuie să apară inevitabile“. Este o chinuitoare și oricum splendidă trudă spre încheiere, spre rotunjime, spre sfericitate. Dar mai este și semnul unei anumite disoluții, pentru că, nu dincolo de aparența paradoxului, perfecțiunea se realizează *în* și *prin* imperfecțiune. A tinde spre perfecțiunea aparentă înseamnă, cumva, a ascunde, cu o neputință semnificativă, lipsa forței interioare de a te înfățișa așa cum ești, la nivelul la care te afli — nivel de cunoaștere, înțelegere, de creație.

Sigur că a discuta despre o „încheiere“, despre „rotunjimea“, „sfericitatea“ operei — chiar când aceste calificative sînt considerate cu valoare simbolică —, nu elimină ne-

cesitatea de a preciza dublul lor caracter. În raport cu arta însăși, nu există încheiere; ea se definește relativ, în corespondență cu idealul estetic al unei epoci, al unei școli, al unei viziuni. Dubla articulație astfel evocată duce doar la ideea că modernul are în mai mare măsură (și, uneori, programatic) disponibilitatea de a înfățișa opera în formare, neîncheierea fiind o „declarație” fățișă, un mod de a denunța idealizarea factice, iluzionismul artistic.

Atunci când literatura încetează să se mai poată povesti — termen relativ încă! —, adică încetează să se mai poată literaturiza, ea nu numai că iese din raportul cu celelalte arte autonomizată și tonifiată, ci atinge și momentul din care încetează principial posibilitatea tutelării (de o parte sau de alta).

De fapt Cehov nu se poate povesti (mai ales în proza scurtă) decât reluându-l în integritatea sa. Nici *Ulysses* de James Joyce, nici *Les Faux Monnayeurs* de Gide, nici *Doctor Faustus* de Thomas Mann și nici *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale sau, pentru prologul său, acel roman prin esență romantic al lui Eminescu ce se cheamă *Sărmanul Dionis*. Lista nu începe aici, lista nu se încheie aici.

Literatura cucerește, în contact cu artele (dar împreună cu ele), libertatea pe care i-o conferă cunoașterea conceptelor fundamentale (spațiu, timp, mișcare), de asemeni pe aceea a negării de sine, adică libertatea fascinantă a imperfecțiunii. Nu se poate spune că ea îi parvine de la cinematograful (imperfect prin natura condiției sale obiective), de la teatru (imperfect în același sens, după cum avea să o spună odată Stanislavski, deplângând faptul că, într-o epocă de strălucire tehnico-științifică, scena recurge tot la grosolanul papier-maché și la pânza pictată), de la pictură (fatal bidimensională sau cel puțin fatal convențională), sculptură (resimțind, prin material, severitatea timpului), muzică (uzând de un limbaj care nu se poate raporta tiparelor de perfecțiune ale limbajelor naturale). În schimb, faptul că fiecare din ele ajunge la același adevăr e suficient pentru a conchide că el ține de o viziune esențial nouă, semnificativă ca atare. Când Shakespeare e declarat (și considerat) modern datorită im-

perfectiunii sale — și nu e cîtuși de puțin neadevărat că piesele marelui Will sînt aproape toate deficitare, neterminate (în raport cu idealul operei rotunde, închise), că sînt încercări fragmentare ce împlinesc rareori o formă stabilă — cînd, paralel, Bosch și Brueghel, compozitorii preclasici se bucură de același tratament, ceea ce se schimbă nu e atît sistemul nostru conceptual, reprezentarea ca atare a capodoperei, ci necesitatea căreia îi va răspunde ea.

Faptul că nu Umberto Eco, cu *Opera aperta*, ci Wölfflin, în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* — 1915 (*Conceptele de bază ale istoriei artei*), opune formei închise conceptul de *formă deschisă*, are importanță atît în documentarul esteticii, cît mai ales în acela al climatului general al deschiderii formelor, adică al manifestării active, în operă, a tendinței umane spre integralitate din perspectiva obiectivării omului în raport cu sine.

Arta, în general, este multidimensională, dar aceasta încă nu înseamnă și că este deschisă. Multidimensionalitatea ține de percepție — și ea va caracteriza și clasicul, și modernul. Deschiderea ține de a percepție, de saltul de la *rostire* la *a se lăsa rostit* (sau *a se face rostit*), adică de dilatarea naturii în care omul există și se manifestă. Dacă prin obiectivare vom înțelege mereu și scop, adică proiect și împlinire, omul n-ar mai trebui definit ca singura ființă gînditoare (și cîte încercări n-au urmat apoi pentru a descoperi dacă nu cumva și alte ființe vii, terestre, gîndesc), ci drept singura capabilă de obiectivare. Aceasta înseamnă nu atît o schimbare de terminologie, ci de sistem de referință, cu imprevizibile, dar certe urmări asupra felului în care concepem creația spirituală, arta, asupra necesității acesteia în viitor, a raporturilor ei cu creația materială. Capacitatea de obiectivare, ca marcă a esenței umane, aduce cu sine, o dată admisă, dreptul refuzului ierarhizării activităților umane. Ea le conferă o valoare echivalentă, aceea pe care o are orientarea cosmonautului în spațiul extraterestru, semnificatorie. Acționînd asupra naturii sau acționînd asupra sa, ca parte ea însăși a naturii, omul își dă naștere. Dar fie într-un caz, fie în altul, paralel cu faptul că ia în stăpînire, el se și pierde. De unde

tendința, globală în fond și dialectică în manifestare, de recuperare a integrității.

Experiențele formale, frecvente într-un timp care este acela al multiplicării accesului spre cultură și spre mijloacele de producere și răspândire ale acesteia, pot fi uneori un corolar al modernității; în lumina celor stabilite până aici, însă, nu rezultă deloc că prezența lor ar fi o condiție suficientă pentru a considera un scriitor sau o operă drept moderni. Acreditarea noii condiții a artei și literaturii a impus negații care au privit, simultan, conținutul propriu-zis al realității transfigurate și formele acestei transfigurări. A nu căuta, însă, dincolo de aparențe, înseamnă a duce din nou conceptul de modern în zona efemerului, a-i menține predestinația de nume de ocazie. De fapt, în sensul îngust al termenului de modern, asistăm de la o vreme la ceea ce se cheamă „un declin al noului”¹, declin de fapt al aparențelor, pentru că recesiunea nonfigurativității, a bruitismului, a alogismului (literar mai ales) nu este totuna cu recesiunea tendinței spre a da expresie propriei existențe a artei și a omului creator de valori spirituale. Cultura secolului nostru (în prelungirea culturii de la sfârșitul secolului trecut) este dominată, cum nu o dată s-a observat, de un stil al percepției și compoziției iconoclast, dificultos, experimental. Dar dacă prin contemporaneitate realizăm o referință de interes temporal — importantă și ea, mai ales în măsura în care se impune atât de pregnant ceea ce numim astăzi spirit al epocii —, prin modern ne referim cu deosebire la un mod specific de obiectivare umană, la sensibilitate (și astfel chiar la stil), la evoluția artei și literaturii în general. „Declinul noului” — atât cât acesta se manifestă — nu e declinul modernului, ci al formelor parazitare, al excrescențelor sale (sau ale clasicului întârziat sau resuscitat, de tipul secesiunii baroce). După *inflația de sine* reprezentată de romantism, condiția viziunii moderniste e fatal suspectată de subiectivi-

¹ Irving Howe, *Decline of the New*, Harcourt Brace and World, 1970.

tate, deși modernitatea se poate realiza — și se realizează ! — exemplar și prin obiectivitate. Undeva, Gottfried Benn, după ce nega existența realității — opinie care definește filosofia sa, nu și tipul său de creație —, conchidea că „există doar conștiința umană, construind constant, modificând, reconstruind lumi noi din propria ei creativitate”. Scriitorul își asumă mai radical rolul de demiurg modern. Dar, pentru că, deși există o *literatură*, aceasta nu este opera *scrisului* (în genere), ci a scriitorului, urmarea directă este această prizmatizare, această fărâmițare a condiției umane, în sensul în care vorbește și Georg Lukács : „modernismul face să cadă ideea unei condiții umane universale, abandonează ideea dezvoltării istorice lineare”. Greșeala afirmației constă în aceea că e vorba de aparență. De fapt, nicicând în istoria omenirii n-a existat un liant mai puternic decât frica terorizantă de atomizare care domnește astăzi cel puțin într-o parte a lumii, pentru a putea citi în oglinzile sparte ale noii literaturi efortul disperat de a nu ceda singurătății (nici în fața naturii, și nici în fața propriei naturi). Camus observa, ca unul dintre cei mai buni (dar și cei mai unilaterali) cititori ai lui Dostoievski, că eroii săi au ticul ciudat de a se întreba pînă la sfîrșitul vieții. El decidea „că ceea ce distinge sensibilitatea modernă de cea clasică este faptul că ultima reușește în problemele morale, iar prima în cele metafizice”. Se strecoară aici nu o eroare, ci o intenționată neînțelegere. Dacă, în raporturile practice de raportare și dominare a naturii, omul se obiectivează și prin relațiile reciproce pe care le stabilește în cadrul societății prin care înfruntă natura (deci prin relații morale, dar nu numai), în acțiunea de autoobiectivare conținutul reflectoriu e filosofic (Camus îl numește metafizic), și ca urmare nu e deloc surprinzător că eroii lui Dostoievski se întreabă mereu, și nu e, de asemeni, în nici un fel întîmplătoare interogația ca semn distinctiv al artei și literaturii moderne. Ea apare, în scrisul de această factură, disimulată — și asta nu numai din cauze stilistice ! —, dar semnul ei păzește, ca în ortografia spaniolă, început și sfîrșit de rînd. Ca niciodată, literatura a abdicat de la apodictic. Afirmațiile sînt slabe, îndoieli mascate înalță ziduri de Jeri-

hon, o înaintare lentă, prin subterane ce conduc la comorile simțirii, determină ritmul astmatic al frazelor. Nu este vorba de poematizare, cum s-a spus, ci de această palpăre a ritmurilor interioare. Sintaxa a devenit eliptică, în locul construcției compacte a romanului tradițional ni se aruncă mereu, ca dintr-un vulcan care sau nu s-a stins definitiv sau se activează lent, fragmentele ce l-ar fi putut compune. Și, în plus, totul se vrea perceput global, dintr-o privire, sau cum scria Zamiatin în incendiarul său manifest „dintr-un automobil în mișcare”¹. De fapt, în adâncul operei, deschiderea formei se compensează printr-o recentrare severă. Ea este manifestă în conciziunea poeziei de tip ermetic — consecință a schimburilor repetate, la diferite nivele, între arte, eufonia parvenindu-i pe filiera muzicii, forța simbolică, plasticizantă, pe filiera artelor figurative ș.a.m.d., pe care Baudelaire, Mallarmé, Ion Barbu, Hopkins o cultivă fiecare sub un alt impuls și dintr-o altă perspectivă, dar mereu cu orgoliul că, eliminând prisosurile, lasă mai evident trupul gândului zvîcnind de emoții. Este o luptă cu entropia, integralitatea umană — așa cum ne-o înfățișează radiografia condiției *Florilor răului* sau aceea a modelului de rigoare matematică al poeziei barbiene — definindu-se și prin condiția omului de ființă negentropică, nu însă și — cum oarecum festivist s-a spus — antialeatorie. În opoziție cu acest tip de expresie, modul declamator, incantatoriu, eufonic și el, dar în ordinea simfonismului poetic, pe care-l cultivă un Walt Whitman și care dă în poezia română acel reviriment al baladei, pe care tot conștiința modernului o nutrește cu sevele perenității (dar ale unei alte perenități decât aceea care făcea din *Chanson de Roland* monumentul unei literaturi identificată cu istoria până la a deveni mit).

Pe de o parte, totalitatea existenței și tensiunea pe care o implică această totalitate, pe de alta, multilateralitatea

¹ Eugen Zamiatin, *Despre literatură, revoluție și entropie*, 1920 („Imaginea este tăioasă, sintetică, conține doar o trăsătură de bază pe care omul o mai poate deosebi dintr-un automobil în mișcare”, cf. Irving Howe, *Decline of the New*, 1970, p. 6).

existenței. Caracterul amorf al literaturii moderne este consecința acestei realități, chiar dacă ea ni se înfățișează ca rezultat al unor transferuri din artele mai noi sau mai adânc cuprinse de elanul înnoirii formelor lor de expresie.

Activarea limbajului la toate nivelele sale — le putem numi ca și Erich Kahler¹ transraționale —, adică metaforice, muzicale, magice, este consecința unei reale necesități de potențare a expresivității sale, a comunicativității. Aceasta nu este, aparent, decât reacția literaturii în fața tendinței spre o artă polisenzorială; în adâncime acționează, însă, aceeași necesitate de ordin existențial, a implicării integrale a omului, atât în exercitiul funcțiunii sale nemijlocit creatoare, cât și în acela a calității sale de consumator al operei literare — subiect ce resimte, ca reflex al înstrăinării, necesitatea unei recuperări în planul ideal al creației.

Literatura modernă a cucerit un tip de evoluționalitate, adică a acceptat timpul ca dimensiune intrinsecă și astfel, în raport cu literatura ce tindea prin valoare spre atemporalitate (relativă), s-a expus, în rînd cu întreaga artă gestuală, confruntării cu secunda în trecerea ei grăbită. Literatura s-a dedicat, într-o zonă a ei, consumului și legilor sale, mutație care este psiho- și sociologică. Dar asta numai în consecințe, nu și în cauze. Indiferent de locul ocupat în ierarhia artei și literaturii, produsul de consum, cum și cel evoluțional — apt, deci, seriei de adaptări și readaptări, eliberat de un autor pentru a deveni coprodus în procesul valorificării sale — marchează un stadiu care nu e trecător, un moment de la care tendința se va accentua de fapt. Faptul că Mallarmé nu-și va încheia niciodată romanul complet deschis, menit lecturii din orice punct și în orice direcție, ține de istorie. Tentativa unei atari scrieri aparține, însă, de condiția nouă a literaturii. *Tristram Shandy*, căreia ar urma să i se adauge mereu pagini, scrise oricum și în orice succesiune, e poate jurnalul disperat al unei ultime încercări de împotrivire la

¹ *The Desintegration of Form in the Arts*, George Braziller, New York, 1968.

„deposedarea“ ființei și spiritului nostru. Cine deplînge, ignorînd această adîncă motivație a mutațiilor petrecute, „incoerența“ unei anumite literaturi, rămîne fatal pe poziția tuturor celor care nu înțeleg că deși iepurele întrece broasca țestoasă, argumentele pe baza cărora întemeiem concepția noastră asupra infinității spațiului și timpului fac posibil paradoxul eleat. Literatura modernă n-a repudiat conceptele clasice ale formei, ci s-a lovit de neputința lor de a încheia forma literară favorabilă împlinirii țăelurilor acestei literaturi. Astăzi o scriere de tip „roman d'analyse“ în manieră Paul Bourget nu mai rămîne posibilă, în măsura în care percepția condiției umane moderne nu este uniformă și globală. Raportată la romanul scriitorilor ruși ai sfîrșitului de secol trecut își vădește neputința de cuprindere umanistă, tocmai pentru că se epuizează la limita planului psihic. Cu Dostoievski, psihicul însuși e dilatat, adică se merge pînă la limita la care acesta se interconexează cu subconștientul, tot ce depășește forma raționalului, mai precis a logicului și a cauzalității aparente, determină astfel asociații, insolite nu prin caracterul lor fenomenal, ci esențial. Desfășurarea evenimentelor e lentă, cumulativă, imaginile nu tind spre echivalenți vizuali — dialogurile lui Raskolnikov cu Profiri ne-o arată cel mai pregnant — autorul făcînd din antivizualitate un program al său, cu atît mai neașteptat, cu cît tendința generală a artei și literaturii moderne e vizualul. Dostoievski nu descrie, paginile de atmosferă nu sînt peisaje de Repin, Turner sau Monet, el operează și cărțile lui, poate cu deosebire *Demonii* și *Frații Karamazov*, sînt imense operații pe viu în marele salon chirurgical al propriei noastre condiții. Nici un fel de narcotic — Svidrigailov o urmărește pe Dunia, Raskolnikov nimerește la ospăț și cîte altele, împotriva a ceea ce cu timpul s-a clasat drept efect literar —, operația e pe viu, împotriva narcozei. Nu sînt aici „margini și goluri ale conștiinței“, cum le va numi un William James (pregătind terenul tragicelor speculații ale lui Nietzsche), ci tocmai puncte de mare densitate. Între *underground*-ul prezent, adică subteranul filmului, al muzicii, al literaturii și „subteranul“ dostoievskian (expresia metaforică aparține lui

Ion Ianoși), este imensa distanță dintre sacrificiul conștient în virtutea unei credințe (oricât de discutabilă) și moartea jalnică, pe scări de subsol lângă lăzi de gunoaie, a unor decrepiți goliți pînă și de ultima scînteie de omenie. Dacă Proust inițiază într-adevăr — cum o crede nu numai Nathalie Sarraute (*De Dostoëvsky à Kafka*) — sondarea în adîncime a impresiilor („extinse *ad infinitum*”) umane, nu e mai puțin adevărat că epigonismul proustian e consecința aceleiași tendințe spre cuprinderea esenței umane. Aducînd la lumină straturile depuse în dublul proces geologic al existenței umane — ca individ și specie —, literatura oferă conștiinței o realitate dilatată, și revelează omului inepuizabilitatea sa ca subiect al propriei ameliorări. De unde, la un moment dat, și criza de încredere ce răzbate din literatura acestui secol, criză căreia i-a răspuns prea puțin — probabil și din cauza cataclismelor trăite prin cele două războaie — nobila și profund omeneasca încredere în perfectibilitate.

Rămîne un fapt, de o pozitivitate deloc festivă și deloc gratuită, că tendința spre integralitate și regăsire umană este semnul și sensul creației literare și artistice ca atare. Dar tot un fapt și acela că, în strădania depusă, omul nu a ieșit tonifiat, scepticismul s-a infiltrat uneori mai adînc în carnea mărturisirilor sale de credință, negația angajată a cedat locul ei nihilismului abstract.

Revenind acum la mutațiile suferite de literatură în raporturile ei cu artele, să nu le neglijăm nici pe acelea care, deși îi parvin pe filiera psihosociologiei, privesc totuși aceste raporturi. Evoluția și metamorfoza tehnicilor moderne ale ficțiunii — subiect ce constituie și subiectul unor analize (specioase, de altfel) ale lui Jonathan Raban¹ — au loc și sub presiunea, mai lesne exercitată asupra artelor, dar în cele din urmă resimțită și de literatură, a metodelor științifice de investigație ale antropologiei moderne. Cînd aparatul de filmat devenea mijloc de investigare sociologică — și n-avem

¹ *The Technique of Modern Fiction*, Eduard Arnold Ltd, London, 1968.

dreptul să uităm că D. Gusti este unul din pionierii valorificării cinematografului în câteva din monografiile sale (Drăguș și altele) —, când, mai apoi, înregistrarea sonoră (pe discuri și, în cele din urmă, pe benzi de magnetofon) i se alătură, când, în fine, amîndouă — și împreună cu ele crochiul graficianului și releveul arhitectului se dedicau studiului artei populare, nu era cu nimic evident că există o reversibilitate a procedeului, că a înregistra înseamnă a pregăti o redare și că asupra redării se pot aplica dacă nu reguli de sintaxă artistică propriu-zisă, cel puțin mijloace de structurare, de autonomizare, deci. În fond, lucrurile repetau, la altă scară și în alt plan calitativ, etapele oricărei percepții pregătind și posibilitatea de a conduce la imagini transfigurate cu o autonomie estetică bine precizată și, de altfel, astăzi suficient valorificată.

În anul 1961, atunci când un antropolog de factura lui Lewis Oscar dădea publicității cartea *Copiii lui Sanchez*, transcriere a unei discuții purtată cu membrii unei familii din Mexic asupra vieții lor, nu se petrecea decît unul din faptele care alcătuiesc succesiunea definirii unei literaturi documentare ca atare. Libertatea de asociere a dialogurilor o mai dovedise și literatura anterioară sau, dacă această libertate nu fusese suficient pusă în lumină, montajul succesiv al materialului filmat de Eisenstein — ciudată coincidență, tot în Mexic (*Viva Mexico!*) — făcuse din ea o șansă nesperată a literaturii (am dat exemplul filmului lui Eisenstein pentru notorietatea sa, libertatea asociativă, montajul, cum i se spune, fiind o componentă a stilisticii și esteticii filmului ca atare). Lewis a ținut să schimbe numele persoanelor înregistrate, dar putea să nu o facă; de asemeni, a eliminat întrebările sale și intervențiile accidentale. Ceea ce, de asemenea, nu era obligatoriu să facă. Documentul păstra un interes științific, antropologic, psihologic — suita de evocări ale unor întâmplări trăite împreună, dar rememorate atît de diferit prezentînd o valoare incontestabilă pentru indiferent ce gen de cercetare. Și mai ales pentru una structuralistă. Dar, oare, cărțile lui Lévi-Strauss, firește niciodată gîndite ca literatură posibilă, n-au devenit în același

fel ca și înregistrările lui Lewis o literatură posibilă, și încă de imens interes public ?

Sîntem datori, urmînd premisele ce ni le-am propus, să notificăm că de cele mai multe ori asistăm la o reală convergență a mijloacelor de investigație (fotografie, film, jurnal de expediție, înregistrare), saltul documentului sau obiectului muzeistic în imperiul artei (colecția de măști, de unelte, de ceramică, de alte obiecte denumite cu timpul „de artă populară”) producîndu-se treptat, și anume printr-un accentuat transfer de semnificații sau printr-o înnobilare semnificatorie sub presiunea aceleiași tendințe de constituire a cîmpului ideal al regăsirii umane. Ingenuitatea condiției umane integrale pare a fi mereu subînțeleasă. Ce legătură există între *Copiii lui Sanchez* a lui Oscar Lewis și mult mai tîrziul roman a lui Truman Capote *Cu sînge rece* (1966), cel puțin în ce privește tehnica, este greu de spus. Ea nu ni se pare diferită de aceea dintre scrierea antropologului amintit și teatrul documentar modern — care prin *Vicarul* lui Rolf Hochhuth, *Cazul Oppenheimer* al lui Kipphard, prin piesele lui Peter Weiss și cîte altele, propune lectura scenică a unor piese documentare autentice, extrase din dosarele ultimei conflagrații mondiale, a procesului unui savant atomist de renume sau a documentelor autentice ale unor evenimente pe care autorul le trăise sau le trăia direct. Poate că documentarul devine fapt literar prin teatru — datorită circumstanței că el însuși este un eveniment — deși, revenind acum la Proust (care nu este numele-obsesie și cheia problemei, ci un exemplu mai bine cunoscut), a face romanul unui roman înseamnă deja a pregăti viitoarele best-sellers ale unui William Manchester și care, fie că se numesc *Moartea unui președinte*, *Dinastia Krupp* sau altfel, ating oarecum marginile literaturii cel puțin prin aceea că, dorindu-se strict documentare și autentice, suferă eșecul de a nu putea împlini acest scop inițial. Varietatea de interpretări pe care le oferă unul și același fapt — și pe care asemenea scrieri o probează — este sursa obiectivă a posibilei sale transfigurări literare. Deși se părea că științele vor ucide — și părerea continuă să fie împărtășită și astăzi, în cercuri largi de persoane avizate —

literatura, se pare mai curînd că ele îi creează noi modalități de existență. Puternica disjuncție pe care o manifestă literatura modernă — între condiția documentară și cea accentuat alegorică — se explică în mare măsură astfel.

Ne putem permite observația, continuînd să gîndim literatura în conexiunea ei esențială și care este aceea cu cititorul ei, că modernitatea este în mare măsură cauza deperspectivării accentuate a creației noi. Distanțarea e treptat înlocuită de identificarea documentară, mutațiile resimțindu-se pînă în arta cititului. De fapt, opere de interes documentar se înalță la rangul literaturii prin cititor, sistemul cvadrimensional al artei (cu consumatorul imaginat drept cea de-a patra dimensiune, la figurat, dar și la propriu, în definitiv) fiind unul de interrelații, calitativ similar sistemelor relativiste. Devine din ce în ce mai importantă percepția operei, ea îi conferă acea distanță pe care autorul a fost nevoit să o reducă treptat, absorbit de detaliu, de mișcarea intimă a materiei vii a literaturii. Deperspectivarea de care vorbeam e frecvent disimulată; integritatea experienței comunicate maschează adeseori tendința spre integralitatea antropologică năzuită.

În aceeași ordine de idei, romanele lui Dostoievski și mai tîrziu (din perspectiva lor) cele ale lui Kafka vor aspira de asemeni spre integritatea experienței, distrugînd fanatic tipurile, în accepția lor tradițională, pentru a regăsi în spatele lor determinările naturii umane în diversitatea ei. Cu privire la aceeași tendință de deperspectivare — deseori aparentă —, și care este sincronă cu deperspectivarea din artele plastice sau chiar cu aceea din muzica modernă, se poate discuta și despre noua literatură de intenție istorică, abandonînd încă de la bun început ambiția epuizării subiectului.

Fără a insista, merită să ne oprim asupra documentarului istoric transfigurat literar. Aici, cu evidență, din nou artele figurative au făcut figură de predecesori și au stimulat o nefericită tendință spre idealizare. Literatura a oscilat. Ea avea, pe de o parte, de înfruntat dificultatea adaptării limbajului, pentru a acoperi anacronismul gîndirii eroilor literari (sau pur și simplu falsitatea acestei gîndiri); pe de alta, ea beneficia — cel puțin pentru un anume trecut — de documentul lite-

rar propriu-zis, structură fermă, inatacabilă ca adevăr factic. Când se decide, ea face de fapt din trecut un prezent mascat, timorată mereu de istorie și jenată de scrupulozitatea ei. Până în momentul în care descoperă libertatea echivalentă idealizării din pictură, adică a interpretării critice. Ea face astfel film, construiește decoruri în care nu crede, dar plînge moartea eroilor între pereții de carton sub lovituri de iatagan, care taie pungile de vopsea roșie pentru a le răspîndi deopotrivă pe obrajii morților și ale ucigașilor. Filmică este seria autobiografiilor romanțate ale lui Zweig, filmică — deși de o amplitudine și adîncime sporită — aceea a lui Feuchtwanger. Mai târziu, și în condiții sociale infinit mai implicate, *Sfînta Ioana a îngerilor* a lui Ivaskiewicz, romanele lui Hrubin sau *Princepele* lui Eugen Barbu vor proceda la fel, investind și morala unei permanențe în istorie, scoțînd narațiunea din limitele ei documentare pentru a-i dezvălui dimensiunea simbolică. Dar iarăși e greu de spus dacă nu cumva mutația se petrece sub influența cinematografului, pentru că filmele lui Andrzej Wajda (după Boleslav Prus sau Sienkiewicz, de pildă), Tarkovski (cu filmul despre Rublev), Jancso (*Roșii și albi*) bat toate în prezent, cum bătuse și seria tragediilor shakespeareene, transfigurînd documentarul cronicilor lui Holinshede. Mișcarea este atît de rapidă, și interacțiunea atît de strînsă, încît de la un moment nu mai contează o anume direcție particulară, ci tabloul de ansamblu. Și ajunși aici, se strecoară imediat între rînduri, și în mijlocul lor, profetul civilizației ochiului, Marshall McLuhan, cel care afirma, pompos, poate, dar foarte elocvent, că televiziunea transformă lumea într-un „sat global“, că „ochiul înlocuiește urechea“, anulînd — supremă miopie din partea celui care o afirmă — diferențe de clasă și naționalitate! Să nu ne lăsăm prea ușor atrași de succesiunea argumentelor — rapide și bombastice uneori —, nici să nu ignorăm că literatura înscrisă pe pergament de caligrafi diferă, nu numai ca formă a prezentării, de aceea tipărită în presele lui Guttenberg și, cu atît mai mult, de uriașa revărsare din rotativele moderne gata să transforme ultimele noastre rezervoare de oxigen natural — pădurile — în paginile uscate pe care se înghesuie, de-a

valma, litere, propoziții, înșăilări cu sens și fără sens, documente, literatură, adică actele de stare civilă ale civilizației noastre.

McLuhan intuiește o contradicție — între civilizația rostirii și aceea a scrierii —, dar îi cade pradă în momentul în care nu observă că tiparul — civilizația Guttenberg — nu uniformizează subiectul, ci îl diferențiază, îl eliberează de contingent și îi permite o concentrare pe care „civilizația electrică”, anunțată de el, riscă să o compromită. Tiparul este un moment al evoluției spre modern, adică spre conștiința de sine a literaturii și a artelor, de asemeni un moment — și vinovați sîntem noi de perimarea sau ignorarea semnificației sale! — al raporturilor înnoite dintre tehnică, literatură și arte. Spre deosebire de el, aparatul de filmat e atît un instrument de multiplicare (deci inert în raport cu subiectul înregistrat și trecut pe un număr oarecare de copii), cît și unul de creație. O nouă pensulă, o nouă dală, un nou material, o altă pană, un mijloc, deci, prin care se realizează creația ca atare. Tiparul reunește în primă instanță, apoi divide. Televiziunea, dimpotrivă. Depășim stadiul unei anumite globalități și indistinții, dar nu aceea la care ne-a condus tiparul și care era un stadiu tinzînd spre o individualitate și o autonomie (ceea ce recunoaște, dar cu alte consecințe, și McLuhan) nouă, premergătoare altei globalități (ceea ce el nu mai vede).

Obiectivarea, înstrăinarea în fond, este socială; regăsirea e individuală. Sub semnul speciei, omul se realizează prin obiectivare; sub semnul individualității, prin regăsirea de sine. Mitul lui Cadmus citat de McLuhan: numitul rege Cadmus, cel care a introdus literele fonetice în Grecia, ar fi semănat dinți de dragon, din care au răsărit oameni înarmați — nu este echivalentul unui transfer de la puterea bisericească la cea militară (în ciuda argumentului cules din *Crowds and Power* al lui Elias Canetti), ci semnul aceleiași tendințe a obiectivării (pe care vechea scriere pictografică și silabică nu o permitea), imens sacrificiu adus pe altarul nuanțelor, în schimbul dobîndirii unui minuscul grăunte de libertate.

Herzog, eroul romanului lui Saul Below, ar fi putut foarte bine, exersându-și ticul de a „coresponda” cu marile personalități trecute sau cu soția, Madeleine, care tocmai îi comunică hotărîrea de a se despărți de el, să-i scrie și lui McLuhan. Dovadă și ea că am încetat de mult să ne spunem gânduri (formula cîndva în floare: „își spuse atunci...” abia dacă mai apare în speciile subliterate sau în benzile desenate), pentru că *le scriem*, de fapt, adică *reprezentarea reflexivă a devenit dominant vizuală*. Nu întîmplător G. Călinescu, într-una din memorabilele sale conferințe, aceea dedicată lui Dostoievski, propunea audienței academice imaginea unui sfînt asistînd la sabbath-ul modern al dansului pe mese, în taverna înăbușită de fum, a unor prostituate goale. El *scria*, rescria Dostoievski, compunea o biografie din document și operă. Robert Malamud, într-un roman de ecou, *Omul din Kiev*, evocînd teroarea proliferată de suatele negre, face din eroul cărții scriitorul (autor aici) situațiilor în care simte că se lasă, încetul cu încetul, implicat.

Ruptura între experiența auditivă și cea vizuală, atît cît s-a produs, a fost și rămîne provizorie. Literatura însăși, devenită contrariul a ceea ce a fost, adică de o vizualitate obiectiv condiționată de mijloacele supraviețuirii ei, aspiră la polisenzorialitate. Ea s-a diferențiat o dată în interiorul ei (exemplele citate nu sînt o excepție) — și cît de rafinată a putut ajunge în suita de asociații pe care de cel puțin trei-patru decenii le propagă ! —, apoi și în exterior.

Nu este un simplu transfer de termeni — de la *action-painting* la *action-writing* — acela prin care se denumeste un alt mod propriu-zis al scrierii. Despre calitatea și particularitățile dictéului automat va mai fi, însă, vorba în acest studiu. Va fi vorba și de noua tendință pictografică sau ideogramatică ; deși a pierde acum prilejul de a constata, o dată înrudirea (și înrîurirea) artelor plastice (Paul Klee, Kandinsky, Bradley Tomlin sau Franz Mon) cu scrisul unui Guillaume Apollinaire (*Caligrammes*) sau, mai tîrziu, al lui Gottfried Benn ori Carlfriedrich Claus (*6 Phasen Von 52*), al lui Ion Barbu, chiar, și, foarte recent — pentru a aduce exemple ele însele produse sub ochii noștri — Ion Caraion

(„memorii amintind de imaginea caleidoscoapelor, giruetelor rănite și lacrimilor de silabe ale altei vârste” — cf. *Deasupra deasuprelor*, 1970), și apoi calitatea acestei tendințe de a reda scrisului o anume condiție sincretică (implicând mereu și auditivul), înseamnă a fi discutat totuși fără a implica suficient realitatea creației însăși.

Poate că și la acest tip de scriere se referea James Joyce vorbind de *abnihilisation at the etym*, proces de deriziune spre inima lucrurilor, de care în fond n-ar fi scutită, din această perspectivă, propria sa operă. Cîndva în postură de vestitor „al unor răsturnări culturale surprinzătoare”¹, Joyce și ceilalți autori ai „romanelor torentului de conștiință” sînt bănuîți de Marshall McLuhan de a fi indicat *seismografic* sfîrșitul „Galaxiei Guttenberg” și începutul „Erei electrice”. Dacă nimic nu e de obiectat împotriva faptului că există o similitudine între imaginile incoerente ale torentului de conștiință — vezi, de pildă, cele din *Finnegan's Wake* — și metoda judecății în suspensie (a principiului indeterminării în cele din urmă) din fizica modernă, faptul se datorează nu admitterii unei legături de la cauză la efect, ci percepției *spiritului epocii*, acela care marchează, de altfel, atît de adînc cu marca sa reprezentările noastre antropologic complementare, adică științifice și artistice. În același sens, ca argument ce dinamitează din interior strălucitul discurs al lui McLuhan, e de luat și exemplul pe baza căruia clădește afirmația potrivit căreia mijlocul de comunicare ar fi mesajul.

Cubismul a renunțat, într-adevăr, la iluzia perspectivei în favoarea reprezentării bidimensionale, dar nu a spațiului exterior tridimensional, ci a interiorului și exteriorului. Cubismul este geometria analitică și descriptivă a subiectului încoronat cu spinii conștiinței de sine. Imaginea oferită de el se propune unei cuprinderi sintetice. El lasă urme în literatură — tot scrisul noului val francez este prin exce-

¹ Elke Kummer : *Über „Understanding Media“*, în *Film*, 1965, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover.

lență cubist, dar de un cubism dezvoltat de la nivel comportamentist la analiza de tip freudian —, după cum *action-painting* nu va duce numai la *action-writing*, ci și la filosofia explozivă a romanului „tinerilor furioși” englezi. Nu e bine să simplificăm, trimiterile acestea nu se vor nici ele de natura relației cauză-efect, dar faptul apariției cubismului într-o realitate social-istorică dată (și acționând ca atare), în cvasisimultaneitate cu teoria relativistă (deci cu o imagine ameliorată asupra lumii și cu o implicită tendință spre dilatarea spațiului cunoașterii și acțiunii omenești) depășește speculația asupra mediilor reci (radioul și ascensiunea fascismului retoric) și calde (hîrtia), înscriindu-se în suita progresivă a acelei *cvasi* (termenul se repetă) sincronii între reprezentarea practică, științifică, și cea sensibilă, afectivă.

În fine, fără a face din referirea la opera, excepțională oricum prin caracterul ei provocator, a lui McLuhan obiectul acestor rînduri — dedicate, în fond, mutațiilor survenite în însăși ideea de literatură ca urmare a raporturilor ei cu artele — să notăm ascensiunea, sub semnul aceleiași tendințe spre vizualizare, a tehnicii proiecției interioare. Dificil de admis că „totul a început cu Mr. Jingle din *Pickwick Papers*”, adică de la Dickens, dar lumea văzută prin ochii unui copil („care preia rolul de aparat cinematografic”) este o lume care va popula literatura (asupra procedului ca atare — colajul — urmînd să revenim). Rolul aparatului cinematografic va fi preluat și de alte tipuri de personaje (Karinthy Frygyes ne va propune o rățușcă în această ipostază, scriind o schiță cu accente ce amintesc bine uneori melodrama), obiectele înseși vor filma într-o lume în care raportul dintre ele și cei care le-au adunat pare să se schimbe (*Lucrurile*, de Georg Perec), pentru ca, în cele din urmă, și cuvintele să ne foto-, filmo- și radiografieze, reflex al bombardamentului informațional și mod profund semnificativ de a vedea cum se comportă umanitatea sub presiunea uriașă a informației pe care o produce.

Scriindu-se împotriva scrisului, se scrie de fapt investindu-se, prin intermediul unei tehnici de notație noi și a unor limbaje inedite, un conținut eufonic sporit, unul ima-

gistic potențat, unul muzical și chiar spațial. Dar se scrie și împotriva celui mai efemer mod formativ — televiziunea —, literatura absurdului nefiind, de pildă, o reacție (pe una din lungimile sale de undă) împotriva cuvântului în genere, ci a celui uzat prin convenționalizare.

Poate că inginerii televiziunii vor ajunge cândva și la proiecții brailistice — pentru orbi, deci, cu acțiune directă asupra pielii, dar *a citi* în sistemul braille sau a viziona *braille* nu este același lucru, și ultima posibilitate nu e superioară primeia. Lumea apare orbilor ca absurdă (și sensul propriu al cuvântului, la care de mult nu se mai recurge, deși e greu de presupus că metamorfoza metaforică s-a produs împotriva acestui sens, ne trimite la imposibil, aberant, fals chiar), iar celor văzători absurdul li se înfățișează ca oglindă a propriei lor orbiri, de unde și organicitatea corelației cu sentimentele caracteristice (teamă, neputință), sau cu ideile de ambiguu, paradox, contradicție.

Prea des identificat cu manifestarea sa în teatru — unde personalități creatoare de talia lui Beckett, Ionesco, Adamov au realizat opere capitale în una din direcțiile dezvoltării scrisului dramatic și a artei scenice —, absurdul poate fi considerat ca iradiind din filosofia existențialistilor (aceștia invocând, la rîndul lor, predecesori în filosofia Antichității!), dar împlinindu-și destinul în chip autonom, în arta și literatura modernă. Pînă la un anumit moment, scrisul lui Heidegger e literar (fără a fi, prin excelență, absurd), la fel acela al lui Șestov. Scrisul lui Sartre, cînd nu e speculativ filosofic, e literar și se aliniază absurdului atît în ciclul romanelor, cît și în al pieselor de teatru. La fel Camus, poate Fondane, sigur Kafka. Și astfel, invocarea altor predecesori — adică ciclul *Capriciilor* lui Goya, literatura lui Swift (echilibrată în fantastic), Melville, Dostoievski — se impune. Definiția interesează mai puțin (deși a o aminti pe aceea a lui Camus e un prilej de a privi curentul dinlăuntrul său: „Sentimentul absurdului nu-i decît divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său“, *Mitul lui Sisif*). Sînt cîteva teme și cîteva situații tipice absurdului, purtătoare — cu substratum interrelațional, structural deci —

ale unor semnificații emnamente filosofice. Să citim, precum același McLuhan, în încercările unor Sartre, Beckett, Miller (apropierea acestuia din urmă de curentul în discuție îi aparține — cf. *Understanding Media*), încercarea de a crea antiatmosfere (încercare ce „dovedește presiunile critice ale noii ambianțe electrice”) e cumva rizibil dacă avem în vedere cel puțin documentarul evenimentelor și biografiile implicate. Sînt stări de așteptare — iată o temă frecventă —, sînt apoi situații menite să se prelungească la infinit — iată alta —, este o spaimă, o neînțelegere, o continuă hărțuire în alegeri. Nu vom discuta altceva decît faptul că structura pe care o aminteam se naște la interinfluența cuvîntului cu imaginea ; interzicerea reprezentării ființei divine, a numirii ei într-o epocă dată și în religii date, prefigurează religia vidă a absurdului modern. După cum așteptarea — oriunde în pictura lui Rembrandt, dar și oriunde în stagnarea suprematistă la Mondrian — prefigurează aceeași tendință. Este imaginea unei *integralități* aceea pe care o dă situația cică la Beckett ; dar autorul nu speră la alta, și piesele sale sînt profesii de credință ale *acestei* situații.

Proliferat spectaculos, absurdul și-a descoperit vocația de a fi nonconformist, protestatar, dinamitard, deși el e tocmai dezertare de la acțiune și împăcare cu sine. Absurdul, mai ales tehnica acestuia, a derivat un extraordinar epigonism, uneori de cea mai bună calitate estetică — și cînd o spunem avem în vedere un Mrozec, Rozewicz, Buzzati, chiar Páskándi Geza, Marin Sorescu, evident prin aceea că, individualizînd, particularizînd o situație de maniera absurdului, ei o descarcă de filosofia ei — fapt posibil și cu prețul explicitării unei alte filosofii, a unei atitudini critice. El s-a petrecut și în pictura metafizică a unui De Chirico sau Carra, se petrece și în anumite zone ale picturii lui Salvador Dali sau ale aceleia a lui Rauschenberg, în muzica sau în înscenările lui John Cage. E de consemnat, referitor la aceștia din urmă, că, atingînd conștiința de sine, arta și literatura modernă fac posibilă și *parodia parodiei*, instalînd în locul negației, a atitudinii de esență critică, vidul sau cel

mult sfidarea ironică a formelor, infinit mai puțin angajantă decât filosofia.

Tutelînd artele, coordonîndu-se cu ele sau resimțînd tutelarea lor, literatura n-a încetat să urmeze legea unui progres al cărui sens angajează atît de mult pe scriitor și pe cititor. Poate, însă, că în cuvîntul scris s-a putut observa mai bine că sensul nu e destin, că el cunoaște și contradictoriul. Aspirînd spre integralitate, în virtutea unui proces istoric legic, din ce în ce mai bine cunoscut, omul a pășit spre acest țel tocmai dezintegrîndu-se intens, într-atît încît astăzi tocmai ceea ce ar trebui să unească mai strîns — logica ideilor, *ideologia*, deci — îl desparte mai profund. Literatura modernă, în operele sale semnificative, nu face decât să reflecte această condiție, proiectînd însă, prin permanențele unor idealuri, dintre care regăsirea umană e cel mai acut, perspectiva realei integralități.

AVENTURA METAFORICĂ A ARTEI



Indiferent de finalitatea — metodologică sau speculativă — a aplicării categoriilor filosofice în analizarea operei de artă (ca și de faptul că una din sursele „impurității” esteticii se află aici), ceea ce se poate remarca în tradiția cercetării estetice e nivelul *global* la care s-au operat judecățile. Ascensiunea spectaculoasă a atîtor metode și procedee specifice altor domenii (dintre care, fără a fi ultima, matematica a provocat probabil cele mai drastice reacții) reflectă insuficiența examenului global, cît și necesitatea abordării examenului estetic și la alte nivele. Este un adevăr acela că în cursul timpului s-a acceptat în legătură cu arta ideea de „cutie neagră” — termen datorat ciberneticii, menit să desemneze ansamblul în care știm ceea ce intră, cît și ceea ce rezultă, dar nu și natura proceselor ce au loc acolo.

Fecunditatea contactelor esteticii cu celelalte discipline (filosofia, logica, psihologia, istoria artelor etc. și ajungînd pînă la lingvistica matematică și cibernetică) rezultă nu atît din aporturile specializate ale acestor domenii, cît din perspectiva asimilării *spiritului* lor în viitoare sinteze realizate sub aspirația „purificării” esteticii. Condiția paradoxală a esteticii decurge tocmai din faptul că poate deveni *ea însăși*, cu legități și categorii proprii, numai după ce a fost *altceva*.

În particular, probleme ca acelea ale raportului conținut-formă, a imaginii artistice (și a artei în general), descind din problematica raportului filosofic fundamental dintre

materie și conștiință. Nu este, deci, de mirare că în timp s-au reeditat, în fond, atitudinile lui Kant (cărui categoriile i se înfățișează ca forme logice pure, *subiective*) și, succesiv, Hegel (forme de asemenea pure, dar *obiective*), cu o deplină bună-credință materialistă, în sensul pe care îl definea Marx, cu un secol în urmă, în „mizeria filosofiei”, vizînd atitudinea lui Proudhon.

Numeroase raporturi intermediare — cum ar fi acela dintre obiect și conținut în artă, dintre forma materială și conținutul spiritual etc. —, studiate sub semnul unei anumite autonomii, au sfîșiat metafizic tabloul sincretic al realității operei de artă, oprindu-se, pe rînd, la teoria reflecției, la sociologia creației artistice și la alte domenii de graniță.

Nu mai poate provoca deci mirare elanul — socotit la un moment dat antidialectic — al cercetării structurale, cercetare ce renunță să fie predominant istorică, propunîndu-și să fie predominant logică. După cum nu provoacă mirare nici alte metode și procedee. Structuralismul, fără a putea abroga instrumentarul cercetării social-istorice (cum își propun programatic cîțiva dintre promotorii săi), pătrunde în interiorul operei de artă, examenul său sincron e examen de relații intime, de relații în general. A abandona acest teritoriu nou cucerit, rămînînd la același examen global — sau a porni de la el spre straturi mai adînci, pînă la definirea însăși a artei moderne —, acestea se recomandă a fi orizonturile între care poate avea loc alegerea. La fel cu privire la estetica informațională, semiotică sau, mai nou, cibernetică. Nu e vorba de constituirea unei metode (sau metodologii) noi, deși am văzut ce ar însemna o dialectică structurală și ce orizont deschide ea, cu atît mai mult cu cît nu e vorba de sfere distincte, dialectica — în accepția sa profundă — înglobînd și un moment sincron, ci de efortul de a pătrunde în „cutia neagră”, de a desluși — stăruind asupra operei ca realitate (poate încă nu asupra acelui tulburător proces care este creația însăși) — mecanismul reali-

zării social-istorice a creației. Este deci, în vocabularul filosofiei kantiene (dar în accepții care urmează abia a fi precizate), *examenul imanenței sub perspectiva transcendenței*.¹ Cele dintâi revelații, în această ordine de idei, țin de microstructura operei de artă. Spectrul de emisie momentan abordabil eficace — adică domeniul în care rezoluția mijloacelor noastre de investigație e astăzi suficientă pentru a îndritui anumite concluzii — este acela al structurii metaforice a artei. Structuri mai fine rămân însă, în perspectivă, de explorat.

Optimismul, estetic în acest caz, întemeiat altfel decât pe cunoaștere, e la fel de inutil ca un strigăt, oricât de sublim el, în fața morții. Dar și a cunoaște devine eficace abia când realizăm că a înțelege ceea ce s-a petrecut și se petrece în câmpul literaturii și artei, nu înseamnă că lucrurile trebuie să se repete, ci dimpotrivă, că legea progresului înseamnă altceva decât a călători spre trecut (sau a avea nostalgia lui), cu iluzia că te îndrepti spre viitor.

¹ Sugestie decurgând și din studiile asupra axiologiei artei moderne, în particular cele ale prof. Marcel Breazu.

METAFORĂ ȘI FORMARE

Etimologia, la care nu apelăm în acest loc al studiului nostru pentru prima dată, ne propune, ca rădăcină a termenului de metaforă, transpunerea (grec. *metaphora*). Indicația e prețioasă, cu atât mai mult cu cât accepțiile primite în timp ne îndepărtează nu de o convenție, ci tocmai de ceea ce a determinat necesitatea metaforei ca atare. Ideea de *transpunere* sugerează o mișcare, de la un plan al realității la altul. De asemeni, ea exprimă ideea unei echivalări, a unui element stabil pe care orice transpunere trebuie să-l conserve. În fine, deschide perspectiva unei cercetări în domeniul trecerii de la un sistem de semne la altul, și e probabil că semiotica abordează metafora pornind de la acest prim sens pe care-l are și pe care și l-a exercitat constant, indiferent de accepțiunile ce i-au fost atribuite, pe parcursul evoluției.

Referindu-ne acum la operă, vom observa că destule au fost încercările de sistematizare și speculațiile definițiilor aruncate în joc cu privire la ea pentru ca, astăzi, să nu mai fie obiectiv posibilă reluarea aventurii. După ce am evocat, în rândurile de mai sus, sensul originar al metaforei, perspectiva din care ni se pare că se deschide un drum util (evident nu singurul) de acces în universul intim al imaginii artistice, ar fi aceea a consemnării evoluției conceptelor înseși, în cazul dat, a schimbării raportului între metafora propriu-zisă și subspeciile sale.

Determinant și semnificativ, în variația unghiului sub care a fost considerată metafora, s-a arătat a fi conținutul real al cunoașterii umane. Descrieri ambiționând maxima fidelitate științifică — și asemenea tentații, cum se știe, n-au aparținut doar filosofilor-poeti ai Antichității — au devenit, prin compromiterea caracterului lor inițial, sub presiunea unor descoperiri noi, expresii de rezonanță metaforică.

Sigur că un asemenea tablou, reprezentând în cele din urmă recolta demersului uman gnoseologic, s-ar dovedi, continuând după aceeași metodologie, acela al unui imens perimetru de nisipuri mișcătoare. Fără un reper, relativ stabil, mișcarea sfârșește prin a fi insesizabilă.

Un reper posibil rămîne, chiar în condițiile evoluției sale progresive, conceptul de metaforă. Transpunere, ea se realizează în chip de comparație abstrasă, fiind de fapt *unitate și contradicție, distribuție și concentrare*, în succesiune de la viziunea lui Aristotel (metafora = trop), deci transmiterea numelui la Quintilianus (13 tropi), Vico (4 tipuri de bază, între care unul e chiar metafora literară în accepția de astăzi), W. Wundt (diferențiind metafora limbajului comun de aceea a limbajului artistic). Spețele ei răspund mai de aproape sau mai de departe imaginii conceptuale ideale, fiind în ansamblul lor expresia desfășurată a unei istorii care nu a culminat cu metafora, ci s-a concretizat și în forme degenerative, de mai redusă concentrare și mai scăzută forță cognitivă și expresivă.

Istoria artelor este, luînd în considerare aceeași imagine a transpunerii, istoria metaforei. Suprapusă acestei istorii, apare povestea metaforei însăși, scrisă deci ca metametaforă. Ea îmbracă astfel, ca instrument noțional, cel puțin o dublă evoluție: este o unitate (relativă) de contrarii. Relativitatea — diacronică — a instrumentarului științific al structuralismului nu e alta, dacă ne propunem să găsim cel mai apropiat termen similar, decît aceea a metaforei însăși.

Varietatea de tipuri a artei rupestre, ca una din cele dintîi forme ale creației artistice, istorisește despre o bogată preistorie a metaforei. Nici comparația, pe care o putem considera ca viitoare generatoare de metaforă, și deci primor-

dială față de aceasta, nu se sintetizase integral. Atitudinea umană față de natură se afla într-o fază de reacție sincritică ; integralitatea aparentă, determinată de percepția timpului ca repetabilitate, dizolva termenii consecutivi (și deci principial comparabili) într-unul singur. Comparația este o victorie mai târzie ; cea dintâi descoperire nu este *ca și* (așa cum s-a susținut în literatura de istorie a religiilor), ci *deosebit de*. Abia cu negarea diferenței pe care practica (mai ales de făuritor de unelte, necesar desfășurată sub semnul repetării conștientizate) o determină, pășește omul în era comparației.

Ar putea părea ciudată stăruința pe care o depunem, cercetînd arta și literatura modernă, în analiza momentelor preistoriei creației artistice. Unealta, reprezentînd certificatul de naștere a omului, este, în același timp, și prima sa producție artistică. Cu ce pondere se cuantifică în acest concret, de care va depinde chiar apariția omului, veleitățile viitorului „zoon politikon“, „homo oeconomicus“, „animal metaforizant“ (fiecare expresie denumind laturi ale unui complex incalificabil în întreaga sa bogăție), „homo sociologicus“ (Ralph Dahrendorf îl numește târziu astfel) a fost spus și dovedit în analiza lui Engels încă. Chiar și datele evoluției raportului de cuantificare au fost precizate. Totul, însă, în termenii unei viziuni globale, estompînd jocul nuanțelor (dacă nu chiar, dat fiind uriașul efort de analiză și interpretare, ignorîndu-le). Metafora cuprinsă în faptul uneltei — ce altceva decît un transfer, funcțional, de la mîna la obiectul menit să o prelungească, este unealta ? — se află în faza ei nediferențiată. Ea este *simultan poetică și științifică* (dacă aplicarea unei asemenea terminologii este, cel puțin cu zîmbetul perspectivei istorice, admisibil), *plasticizantă și revelatoare*. De altfel, pe plan pur estetic, parcă mai adecvată apare terminologia lui Blaga¹, ilustrînd ceea ce se petrece după momentul apariției necesității uneltei. *Momentul plasticizant* : comparația cu acel ceva existent,

¹ *Trilogia cunoașterii*, p. 358.

propriu — mîna — imitarea, apoi degajarea de neesențial ; *momentul revelator* împlinit prin practică.

În forme difuze începe procesul de exprimare a esenței umane ; bogăției concretului din realitate îi corespund, în limbajul complex al omului, încercări de redare printr-o serie cumulativă de echivalențe parțiale. Momentul tabuizant — exprimare altfel a unor lucruri a căror evocare nu era, din motive de cult magic, de pildă, permisă — este următorul, un moment oarecare, cu o motivație locală, a cărei intensitate trebuie că a variat de la un popor la altul. Cercetările etnografice o dovedesc.

Predominanța unor tropi față de ceilalți reflectă alternanța celor două serii de reprezentări : „a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv, cum considera Tudor Vianu, și realitatea desemnată prin el în chip metaforic ; a deosebiriilor dintre cele două realități”¹, dar elementul hotărîtor rămîne, totuși, *unghiul* sub care se face valorificarea tezaurului gnoseologic. Momentelor de percepere globală a naturii, apoi celor care i-au succedat, le corespund cu necesitate „vîrstele” metaforei însăși. Această relație are o pregnanță cu totul deosebită în primele etape ; faptul că în epoca modernă dependența apare mascată, și uneori aparent contrazisă, are mai multe motive, dintre care esențial este procesul specializării activității umane. Sincretismul inițial, ca osmoză, face loc acum unui sincretism de tip nou, interrelațional. Mai tîrziu el se va realiza mai ales ca sincretism antropologic.

Unealta este mai mult ca oricînd expresia unor aporturi spirituale cuantificate (caracterul utilitar, prin excelență, e doar o premisă teoretică), raportul tinzînd să pună din ce în ce mai mult în lumină o relație de dependență față de natură, fundamental nouă. Ea prevestește înstrăinarea, dar și tensiunea viitoare regăsiri, este istorie densă, semn și simbol într-o unitate primară, deci purtătoare originară de *sens*.

¹ *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Ed. Șt. 1964, p. 19.

Sînt create astfel, în faptul uneltei, premisele reîntîlnirii celor două tipuri de metaforă, într-una fundamentală, sincritică. Iată de ce epistemologia, în controversata sa existență, n-are, în fond, de ales între a fi dizolvată în epistemologii particulare sau a se constitui într-o metaepistemologie, generalizînd și *modurile apercepției estetice a realității*.

Una din consecințele cele mai utile ale examinării raportului între metaforă și ceilalți tropi este aceea a lichidării prejudecății potrivit căreia ne aflăm exclusiv în domeniul literaturii. Celebra cercetare etnologică a lui Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*¹, deși fixează cu promptitudine primejdia căutării unor origini precise ale metaforei, nu evită să o considere ca o consecință a apariției limbilor omenești. Discipolii săi în timp preiau ideea, și astfel rămîne aproape ca o convenție ancorarea metaforei în expresia vorbită. (Distincția înaintea amintită, propusă de W. Wundt, este ulterioară.) Se ignorează, în această viziune, că cele dintîi transferuri de termeni n-au fost obligatoriu noționale, intuițiile în acest sens ale unor logicieni și lingviști rămînînd memorabile, dar fiind inoperante în epocă. Giambattista Vico (*Scienza Nuova*, 1725) este doar un exemplu.

Se vorbește astăzi curent de o metaforă în arta plastică, de alta în muzică etc., prin referire la un material concret specific, și nu procedînd la transferuri de semnificație — deci la producții de noi metafore — ca acelea care au stat la baza literaturizării muzicii sau picturii. Și e firesc să fie așa. Cum e firesc, de asemenea, să pornim și de la premisa unei neconținute interferențe între tropi, poate modalitatea cea mai concretă a interpenetrării artelor.

Ca „formă exemplară a imaginației vizuale” (după definiția de mult rostită, de Rode Gurmont), comparația a dominat un timp îndelungat reprezentările de tip metaforic. Gradul de precizie pe care l-a avut nu e tocmai simptomatic. Așa, de pildă, „albastru ca cerul” este o formă comună ; „gal-

¹ cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 135.

ben ca radiația spectrală a elementului cutare, linia cutare“, deși rezolvă infinit mai precis orice nedeterminare a subiectului, îl smulge totodată din zona transferului. Un fluture prins cu acul în panoplia insectarului nu mai poate fi decât el însuși ; de-abia de la considerarea acestei poziții particulare sînt posibile transferuri noi (frecvente în arta romantizilor). La fel se petrec lucrurile și în ce privește comparația extremă. Fie că are loc sub semnul arbitrariului, fie că reflectă o intuiție neobișnuită (depășind nivelul intuiției generale la un moment dat), ea duce comparația la ultimul ei stadiu. Puțin mai departe, dar cu aceeași calitate, unitatea relativă a termenilor e definitiv zdruncinată. Metafora are un alt cîmp de atracție a termenilor, și cîmpul acesta a fost, de asemenea, istoricește variabil. Pîna la metafora zisă absolută — termen folosit, dar oricum discutabil —, în literatură, ca și în alte arte, negațiile n-au lipsit. Numite comparație, metonimie, sinecdocă, autonomasie, personificare, alegorie, fabulă, parabolă, ghicitoare, ele s-au constituit în întruchipări particulare, frecvente în anumite genuri, în anumite momente.

Știm astăzi precis ce semnificație are, de pildă, frecvența neobișnuită a parabolei în acele perioade istorice în care rostirea directă a unor idealuri avansate se lovea de primejdii enorme. Adoptarea de circumstanță a acestui procedeu s-a răsfrînt asupra operei ; gradul de generalitate a scăzut simțitor, s-au creat premisele unei oralități (implicit, ale unui spirit agitatoric, combativ).

Data fiind expresivitatea specifică a tropilor, sigur că nu este posibilă, în concertul artelor moderne, o demarcație, tropii participînd la discursul artistic în forme de cea mai ingenioasă sinteză. Mai mult, vechea temere a grecilor că metafora va decădea în catacreze — alăturări socotite, potrivit spiritului lor excesiv drastic, incompatibile — s-a realizat. Metafora a reușit să depășească logicul, verosimilul, imediatul, devenind, din cîmp de posibilități necesare, zona invenției infinite cumva, și astfel, nu numai din cauza polisemiei, prin subțierea conținutului arta s-a apropiat de sofism. Numeroși filosofi și esteticieni au socotit că fenomenul anunță o nouă

perioadă de tabuizare, „estetică“ acum, aceea a obiectelor¹. Atitudinea sceptică a acestor teoreticieni ai culturii își are temeiurile sale și explicația. Ea seamănă cu atitudinea sceptică a lui Hegel, filosoful demonstrând, la un moment dat al magistralei sale *Estetici*, dispariția formei simbolice a artei (și nu mai departe, a necesității artei însăși!). *

Ținta dintotdeauna a omului, *adevărul absolut* rămâne idealul de care ne apropiem, dar în același timp ne și depărtează, fiecare act de cunoaștere, fiecare nou adevăr relativ. „Corola de minuni a lumii“ înconjoară absolutul; o sporim cu fiecare temerară cucerire a adevărilor relative. Orizontul misterului, deci, dincolo de ambiguitatea denumirii sale, este orizontul acesta sporindu-și mereu tainele, rămânând pentru totdeauna domeniul marilor noastre victorii cognitive, dar și măsura a ceea ce ne scapă mereu în uriașul efort de înstă-

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*. „În perioada de efervescență spirituală decadent-barocă, se întâmplă ca, din pretinse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate tabuizări. Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaîngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresie directă, ci numai prin circumscriere metaforică“, p. 368. Exemplul dat e din Mallarmé (*Azurul*) și e conjugat celebrei profesii de credință, din care: „Il doit y à avoir de l'énigme en poésie“, a fost mereu citat de ambele părți.

* Cu privire la concepția lui Blaga, dat fiind caracterul expresiv al demonstrației, scoasă din contextul viziunii sale filosofice, să explicităm: Scria Blaga: „nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit“. Să înlocuim — „nemaifiind îngăduit“ cu „nemaifiind posibil“.

Avem, cu aceasta, un prim orizont ce poate fi pus în discuție. Al doilea: obiectul e arătat, descoperit, în expresie directă.

Primul orizont: Tot Blaga scrie: „Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește, de o parte, într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește, de altă parte, în orizontul misterului, pe care nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectarea acestei situații de două ori precară.“ (P. 375.)

pînire a lumii. Imaginea lucidă, conștientă, asupra acestui proces, reprezintă gradul de înțelegere a necesității, deci gradul libertății noastre. Metafora, ca „dimensiune specială” a destinului, reflectă odată cu stăpînirea de către noi a concretului și ceea ce e dincolo ; misterele reunite în termeni metaforici încetează să aibe aparența catacrezelor. Trecem — și Blaga însuși a făcut-o — de la sentimentul natural al misterului real, la sentimentul unei realități mai complexe. Nu tabuizarea estetică a unor obiecte a condus la formele de tulburătoare catacreză din opera lui Ion Barbu, ci chemarea spre metafora purtătoare a rodului unei cunoașteri mai profunde, adecvate realității, la nivelul altor esențe ale lumii și legității sale.

Întregul șir de experiențe de artă citațională — colaj, cum îi vom spune și noi — ilustrează un alt orizont*, aduce în actualitatea discuției concretismul și valoarea sa expresivă¹. De asemeni vorbește despre limitele sale. Nu vom insista prea mult, descoperind însă că tropii se dizolvă unul într-altul, și faptul că aliajul lor rămîne numit metaforă — e doar simbolic. Întîlnim — să ne propunem exemple din arta plastică, muzică, din teatru — personificări, alegorii, șiruri de comparații (cu toate subspeciile lor), aflate într-o fuziune imposibil de detașat din întreg, dar prezente cu specificul lor în structura magmatică a operei. Mai mult, tendința manifestată este aceea a operei-metaforă. „Umbrele potopului tehnic” — folosim expresia filosofului Jean Brun² — par să determine, ca reacție, nu o ostilitate a artelor, ci continua lor ascensiune prin înglobarea și subordonarea civilizației mașiniste. Integralității umaniste i se oferă prilejul exteriorizării ca unitate în primul rînd. După etapa absolutizării contradicției cuprinse

* *Al doilea orizont*: Obiectul arătat, descoperit în expresia sa directă: „Un obiect dat înseamnă prin aspectul său ca dat deja o revelație. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunse a obiectului dat” (p. 372).

¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 372.

² *Le Temps de la catastrophe*, Paris, Plon, 1962.

În metaforă (contradicție cu valoarea aceleia dintre individual și general), contradicție atât de flagrant exemplificată în romantism prin înfruntarea reciproc exclusivă dintre senzorial și rațional, ne aflăm în momentul absolutizării unității, contradicția fiind redusă la simpla polarizare a trăirii subiectului : trăire interioară — trăire exterioară.

Cantonată într-o asemenea zonă de limbaj și șablon, critica a surprins, totuși, specificul momentului ; a ratat însă descoperirea traiectoriei posibile. Sugestii în acest sens au adus, și aduc, noile forme artistice și, poate mai mult ca celelalte arte, cinematograful și televiziunea (analizate ca atare aici).

Este flagrant faptul că, în relativ recenta lor „preistorie“, aceste arte au parcurs repede procesul de asimilare a formelor inferioare de metaforă. Asimilarea a coincis însă și cu epuizarea lor. În perioada „marelui mut“, comparația, de pildă, s-a instituit de la început și ca personificare. Mai târziu a urmat ofensiva literaturizării și, o dată cu ea, a apărut insertul în scris. Era un element anticinematografic, rupând continuitatea imaginii, încercând să suplinească tocmai ceea ce noua artă nu avea necesar. Incompatibilitatea cinematografului cu formele elementare, discursive ale metaforei, reiese și din constatarea că textele scrise nu conțin, de regulă, comparații. Caracterul infinit mai concis, sincretic, însă, al imaginii filmice, face inutil bagajul purtat de celelalte arte pe calea evoluției lor. Atunci când Robert Bresson scrie că : „Reproducerea fotografică a unui spectacol este comparabilă cu fotografia Sf. Ioan de Donatello sau a Femeii tinere cu colier de Vermeer, neavând nici valoarea, nici forța și nici prețul acestei sculpturi sau pânze. Ea n-a creat-o. Ea nu creează nimic“¹, el urmărește un dublu scop. Pe de o parte eliberarea filmului de predestinația de a fi un teatru (sau o plastică, chiar o literatură sau muzică înregistrată). Pe de altă parte, afirmarea sa cu un statut estetic propriu, cu o axiologie proprie, cu o forță creatoare a lui și numai a lui. Deci, creator de *metaforă cinematografică*.

¹ *Notes sur le cinématographe*, în *Revue d'esthétique*, 1966, nr. 2.

Una este, desigur, succesiunea de metafore (în general de tropi) din povestirea lui Iwaskiewicz, și alta — metafora globală a *Maicii Ioana a îngerilor* din filmul lui Kawalerowicz. Un text spunând: „Singular pe munte, el descoperi privind stelele, nemărginirea” — se poate transpune în infinite imagini. Sinteza sunet-imagine-culoare poate să ducă la o metaforă sau la o simplă traducere. Încărcătura nouă, adusă de creatorul de film în opera de „lectură” cu aparatul de luat vederi, reprezintă saltul de la o calitate la alta. În momentul în care s-a declanșat reacția față de narativ, a început de fapt (sau mai exact s-a reluat) afirmarea autonomizării artelor. Iluzorie vocație, de altfel, pentru că tabloul actual arată mai sintetic decât oricând; între tentația centrifugă și originara condiție centripetă a fost și a rămas loc pentru oricâte manifeste estetice. Principial, structura tropilor nu a suferit modificări. Frecvența lor însă o dă mai ales conținutul vehiculat. Transferurile de la o noțiune la alta se petrec în zone de inefabil, termenii contrași aparțin deja necognoscibilului. Cu atât mai mult cei asupra cărora iradiază semnificația lor.

Așa se face că modurile cândva socotite de către Hegel dispărute, sau pe cale de a dispărea, reînvie în forme noi. Dintre exemplificări, teatrul absurdului ni se arată cel mai la îndemână. Programul său ontologic, cândva fixat de Albert Camus¹: „Absurdul mă lămurește asupra acestui punct: nu există mîine. Iată care este de acum încolo rațiunea libertății mele profunde”, a dobîndit cîteva memorabile incarnări scenice, construite pe structura unor alegorii, altă dată parabole (sau, cum ar zice Ionesco, în veșnică polemică cu Brecht, antiparabole).

Uzînd de numeroase personificări, cu un trecut care nu e altceva decât creația regretului (memoria ca formă a conștiinței fiind contestată) și un viitor care e închipuirea spai-me (și nu realizabilul previzibil cu ajutorul științei!), absurdul se fixează metaforic într-un chip al său (asemănător celui descris cândva, poate anticipativ, de către Paul Valéry: „fie-

¹ *Le Mythe de Sisyphe*, Ed. Gallimard, Paris, p. 82.

care clipă cade în fiecare clipă în imaginar“) lipsit de obiectivitate. Neputînd descifra dincolo *de acum*, personajele aşteaptă *nimic*, oaspeţii nu există sau dacă, prin absurd (alt absurd !), sosesc, vorbesc nearticulat, simbolizează un proces. (Şi iarăşi Hegel e infirmat, puternic infirmat, în teza asupra dispariţiei formei simbolice a artei.¹)

În raport cu conţinutul lor — care rămîne însă principalul indice de progres al conceptului de metaforă şi al metaforei însăşi —, tropii trec în arta contemporană de la faza individualităţii distincte, la o fază a individualităţii contingente. Traiectoria, cu nici o staţie în perspectivă, conduce la negarea individualităţii. Indistinctul — *opera metaforă* (ceea ce nu e identic cu viziunea croceană asupra dialecticii formei şi conţinutului, topite unul în celălalt) — e mai mult decît o ipoteză asupra evoluţiei artei. Dar ce conţine acest nucleu, ce conservă şi în numele cărui ideal se constituie, nu ne poate lăsa indiferenţi. În faptul acestei sinteze se găseşte reprezentat, formal cel puţin, modelul noii integrităţi umane.

¹ vezi : *Prelegeri de estetică*, Ed. Academiei, 1967, vol. I, p. 428.

ALGORITMUL METAFOREI

Sucesiunea operațiilor prin care se rezolvă o problemă dată — algoritmul, deci —, în cazul nostru aceea care conduce la sinteza metaforei, privește în egală măsură psihologia, logica, teoria artei și literaturii. O lume care ar renunța la metaforă ar fi mai săracă exact cu propria-i bogăție de reprezentări și înțelegere ; o lume care ar industrializa — operație, de altfel, imposibilă — producția metaforei nu ar fi mai bogată, dar înconștientă la care ar sorti-o condiția ei de artificialitate (*lumea de nylon*, despre care scria Elsa Triolet) ar scuti-o de regrete și năzuinți. Algoritmul metaforei vii, iscată sub condeiul scriitorului, pe pânză, pe partitură, prin peliculă, pe scenă, a putut fi stabilit — în sensul deja precizat — pe măsura cunoașterii procesului cunoașterii însuși. Algoritmul metaforei secunde, aceea care însuflețește opera de altă geneză decât nemijlocit umană — arta calculatoarelor nu epuizează gama, dar o reprezintă prin modelul ei cel mai controversat —, nu e mai puțin complicat, și nu va fi stabilit decât tot în cursul unei evoluții procesuale, pentru că și această metaforă conține umanul, chiar dacă inefabilul pare exclus sau înlocuit de întâmplare.

În direcția interesului analizei noastre, se poate spune că, la început, s-a discutat despre raportul dintre știință și artă — discuție nici astăzi epuizată. Atunci, scriitorul Ilya Ehrenburg denunța în *poletaeivism* teoria după care necesitatea artei dispare în epoca noastră. (*Poletaeivismul* nu abordează însă sub raport hegelian problema, ci din unghiul în-

gust al unei viziuni scientizante asupra lumii.) Între timp, exclamațiile de uimire provocate de progresul științei s-au mai redus, făcând loc unei problematice noi, aceea a mașinii creatoare. E drept că primii oameni care au călcat pe suprafața Lunii nu au dus cu ei și o creangă de liliac înflorită, cum visa regretatul Ehrenburg.

Dându-și examenul cu un poem pe o temă de Paul Eluard, mașina electronică numită *Calliope*, a cunoscutului autor al teoriei biocibernetice Albert Ducrocq, a inaugurat seria producțiilor literare. Comentariile n-au întârziat să apară. S-a scris : „Cititorul om nu va accepta o artă creată de mașină și nici povețele ei, pe cititorul om îl interesează personalitatea umană a scriitorului, spiritul și rațiunea acestuia, talentul său“ (Vera Panova). Un violoncelist care a interpretat muzica realizată de computer (R. H. Zaripov) susținea mai apoi că ea este lipsită de personalitate. Pe de altă parte, un auditoriu de specialiști căruia i s-au prezentat poezii, unele realizate cu ajutorul calculatorului, altele aparținând unor poeți, nu a putut distinge semnificativ unele de celelalte. Dezvoltarea unei teme simple, cu un personaj dat, a condus la un film de animație „semnat“ de calculator (implicăm, foarte conștient, toate etapele elaborării), considerat a fi opera *atelierului Disney*. Dar să revenim la exemple, care nu lipsesc nici în celelalte arte și se pot data chiar în epoca civilizației miceniene (cum e cazul unor tăblițe-program fixînd structuri melodice ale unor compoziții muzicale). Cît despre cunoscuta *schemă* — *Mozart*, care a stat la baza unei suite de celebre valsuri, ea a permis epuizarea virtualităților modelului melodic inițial, mașina căreia i s-a prezentat algoritmul (aici cu dubla semnificație de sistem matematic de reguli de rezolvare, dar și sistem de particularități estetice) combinînd, pînă la epuizare, un material sonor, infinit mai bogat decît cel abordat curent în creația muzicală.

Aici am pășit, însă, în teritoriul unei *arte permutaționale*, capabilă să diversifice la infinit o temă dată (sau un model), indiferent că aceasta e literară, muzicală, plastică. Este un efort combinativ de esență mecanică (mecanic figurativ, în sensul că înglobăm aici și fenomene privind forma de miș-

care chimică, fizică etc.), a cărui finalitate poate fi descoperirea variantei ideale. În trecut fie spus, una din direcțiile criticii cibernetice este și aceea a comparațiilor succesive între opera dată și variantele sale permutaționale, insinuându-se aici un criteriu estetic intrinsec operei, de o apreciaabilă obiectivitate. Creația permutațională nu este creatoare de metafore; ea pătrunde în esența legăturilor particulare ale operei de artă, adică în straturile imponderabile, excluse cuantificării conștiente, și descoperă acolo ceea ce creatorul însuși nu poate descoperi, și anume „tehnologia” metaforei. De aici, predispoziția spre „serializare”, spre „industrializare”. O asemenea aplicație nu este însă numai consecința unui efort permutațional. Un algoritm oarecare (fie el un ritm) poate servi la o producție muzicală „serializată”. Între pianul mecanic și fratele său evoluat, cibernetic, deosebiriile sînt, referindu-ne la acest procedeu, doar de progres tehnic. Cîțiva ani după experiența, pe atunci senzațională, cu mașina Calliope, computerii centrului de calcul din Darmstadt realizau cele dintîi poeme, de astă dată nu permutaționale, ci proprii. Într-un autopoem (sînt numite în cifre) — 112 —, pe tema *tehnică și artă*, mașina „scrie”, dînd dovada unui surprinzător simț al proporțiilor și calității: „Procesul e sincopat și mașinal [...] Mașinile raționale îl dezamăgesc pe meșter...” (În traducerea lui Petre Stoica.) Depășind, însă, citatele simptomatice în ce privește atitudinea mașinii față de propria sa creație, să recunoaștem în modelul numit *Autopoem nr. 303* (sau în cel 312) calități — „estetice” — deosebite. Cititorul, neavizat de proveniența versurilor („Cînd joacă întunericul se încheagă o seară. / Aurul și frumusețea strălucesc uneori. Eu dansez și cuget, / Deseori mă atinge iarba. / Clopotul crește răgușit și auriu. / Dedesubt, furtunoase-s cărarea și mesagerul. / Cine sărută o floare? / Potetul.”) nu are motive să-și tempereze satisfacția estetică. (Aici, fără ghilimele, fiind vorba de o atitudine umană.) Cît privește personalitatea creatorului, să remarcăm faptul că poezia modernă (și nu numai gruparea poezilor semantici sau dadaști), trecînd printr-un adîncit proces de conceptualizare, pierde din calitățile ei afective, se obiectivează, adică — într-o riguroasă definiție — se impersonalizează.

Cît timp, de altfel, matematica a intervenit doar în studiul limbajului mai ales prin metode cantitative, ea n-a făcut decît să sondeze în inefabilul stilistic ; ordonînd însă elementele limbajului, ea a devenit „creatoare“ de metaforă. Paul Valéry considera poezia ca o „construcție a unui limbaj, în limbaj“ ; iar adecvarea mecanică (și mecanică rămîne la noi mișcarea în afara conștiinței, fie că e vorba de mișcare mecanică sau de alte forme ale mișcării) a cuvîntului poetic la un act de reflectare creatoare a realității nu va fi însoțită de o încărcătură afectivă, urmînd unei rigori logice. Poezia mecanică exprimă și ea, simbolic, o năzuință de cuprindere integrală a realului, și *nu este calitativ diferită, sub acest aspect, de simbolica matematicii.*¹

Eterogene — în manifestările exterioare —, simbolurile matematice și cele poetice nu sînt decît expresia fenomenalizării unei esențe funciar umane : *cuprinderea realului*. Farmecul poeziei rămîne mai ales în imperceptibilul expresiei, în încărcătura metaforică aparținînd unei zone din universul platonian al frumosului. Arta modernă a pus în circulație *metafora frumuseții ideilor* ; frunzele și florile aceluia arbore veșnic verde al vieții vin parcă în sprijinul celebrului aforism rostit cîndva de Flaubert : „La passion ne fait pas les vers“.

Punerea în valoare a efectelor unei oarecare mecanici este o practică mai veche. În momentul în care un artist proiectează pe o porțiune a pînzei vopsea sau produce, ca să evocăm aici experiența unui artist excentric, mult comentat, cum este Salvador Dali, explozia unui mecanism de ceas asupra unui tablou de esență clasică înfățișînd un Christ răstignit, ne putem pune în primul rînd problema dacă efecte similare nu se puteau produce printr-un act controlat cu pensula mînuită conform unei intenții. E limpede că în

¹ Distincțiile propuse de Solomon Marcus în *Poetica matematică*, Edit. Academiei, 1970, au un caracter mai aplicat ; chiar dacă, prin concluzii, el se situează pe o altă poziție decît a noastră, analiza ce o întreprinde ne apare semnificativă.

asemenea cazuri mecanizarea e aparentă sau, cel mult, reprezintă o anumită etapă în elaborarea lucrării. Ceea ce nu putea realiza penelul — *imprevizibilul* — apare ca o completare, fericită sau nu, a operei, adusă, la o anumită fază de elaborare. În cazul evocat explozia ceasornicului însuși, fixînd un moment de distrugere a timpului, un soi de sfîrșit al său, o înghețare, ar reprezenta o metaforă. (Asupra conținutului vehiculat în acest caz e de prisos să stăruim cazuistic, cu atît mai mult cu cît concepția eclectică a lui Salvador Dali este suficient de bine cunoscută și comentată ca atare.) Imprevizibilul stăpînește, însă, și actul de creație al unei mecanici logice, cum ar fi aceea a calculatoarelor. Programul mașinii, solicitată să scrie versuri, să compună muzică, să producă imagini vizuale sau să sintetizeze ritmurile unui detaliu de sistematizare, este prin excelență logic. Aceasta nu exclude caracterul neașteptat al alăturării unor cuvinte, al schimbării ritmurilor sau al unor armonii coloristice, fără precedent. *

* O idee ce revine în lucrarea aceasta, și care credem că nu e lipsită de o bază reală, de un suport material riguros, privește existența unei *valori estetice a programării*. O axiologie a programării, o critică a acesteia par a se contura pentru un viitor nu foarte îndepărtat. Structuralismul, de care se lovesc multe din rezervele și imaginile noastre tradiționale asupra artei, vestește simptomatic un asemenea stadiu nou. Nu încapem îndoială că, în acest caz, imaginea asupra mijloacelor — le spunem tot mecanice — (în lipsa unui termen sugestiv mai puțin expus confuziilor decît acesta) puse în joc de om se va schimba esențial. Stîrnind un protest instinctual, mașina cu lămpi electronice, cu conductori, tranzistori, cu celule fotoelectrice, nu e decît precursora unor sisteme funcționale în componența cărora se vor afla cîndva substanța albuminoidă artificială, nervul (modelat sau nu). O simbioză om-mașină, ca aceea pe care o înfățișa în 1871 Samuel Butler în *Erewhon*, geniala sa operă satirică supranumită și *Darwin printre mașini*, nu mai este astăzi de domeniul fanteziei.

Ne aflăm doar în perimetrul unor practici posibile și al căror scop este, în cele din urmă, acela de a pune în valoare cuceririle minții ome-

Devansînd cercetările psihologilor, simbolismul acredita imaginea unei relații biunivoce (deci de dublă și definită corespondență) între sunet și imagine. Sub zodia acestei psihoze (pentru că devenise o psihoză și incitase chiar la experiențe demoniacale, fixîndu-se la un moment dat în practica consumului de stupefiante) s-a născut tehnica „traducerii” dintr-o formă de artă în alta.

Astăzi modulația de lumină (din familia căreia face parte și tehnica artei cinetice, a efectelor de „sunet și lumină” etc.) pare un fapt de la sine înțeles. Mai puțin, de pildă, traducerea versurilor din *Hamlet* într-o compoziție muzicală, un ansamblu pictural sau sculptural. Or, transcriind în limbajul lingvisticii matematice tragedia prințului danez și oferind-o ca program unei mașini, e limpede că vom avea o „traducere” a metaforei, o reșezare a conținutului ei după necesități specifice noului limbaj. Caracterul reversibil al operației, măsura necesității sale, a legității, decurg din obiectivitatea actului de creație al mașinii. Această obiectivitate este norma oricărei creații mecanice și sub acest aspect nu ne putem aștepta nici aici la ceea ce se cheamă atitudine, reflexivitate. (În schimb, programul o poate conține.)

Hegel apreciază că necesitatea de altădată a artei a dispărut. Ideea se susține — cum am încercat să arătăm — sub aspectul ei relativ, ca moment al schimbării principalelor noastre reprezentări asupra artei. Între acestea se află și sublinierea faptului că epoca modernă deschide un acces larg spre artă unor pătri cărora, în Antichitate sau în Evul Mediu, arta nu li se înfățișa decît accidental. Este un proces de socializare a percepției estetice, paralel socializării creației estetice. Imagini ca acelea ale beneficiarului unic al unei capodopere, chiar imaginea privitorului în extaz ore și ore în fața unei statui, devin anacronice. Astăzi percepția este recurentă.

Fotografia multiplică capodoperele antice ; cinematografia le oferă vizionarilor în grupuri mari, televiziunea le

nești nu numai strict utilitar, pragmatic, ci pe întregul întins al practicii social-istorice, deci și în creația artistică.

transformă în obiect de lecție. În arta socializată — e vorba de producția artistică modernă curentă —, noțiunea de unic și de capodoperă se schimbă. Curentul este acela al unui rapid schimb de informații și valori, al unei egalizări necesare — și aceasta nu numai ca efect, ci și cauză a mecanizării. Răspândit în tiraje mari, prin discuri și mijloace de înregistrare, cântecul și-a transformat sensibil funcțiile, oralitatea nu mai transmite, ci reproduce pauper, în limitele diletantismului, un model ideal susținut prin aceste mijloace de difuzare. Are loc o reducere la schemă pe care, de pildă, cinematografia comercială o reia obsesiv. Mecanizarea este, în asemenea cazuri, o sursă de degradare a unui anumit gen de artă sau spectacol, fără a se impune totuși ca tendință fundamentală. Fără discuție, e vorba de un simptom, dar nu de cel caracteristic. Limitele între care credem că urmează a se căuta acest caracteristic sînt, deci, avangardismul de mică audiență publică (mecanizat sau nu) și serialismul. Adevărul nu e în nici un caz media lor.

Procesul de conștientizare socială rapidă, reflectînd progresul uimitor al forțelor de producție ale societății contemporane, se exprimă, în ultimul timp, printr-o accentuare a atitudinii active a consumatorilor de artă și literatură. Este vorba de o infuzie de criticism; spectatorul distruge aura misterioasă a operei, o disecă, pătrunde în zona haloului de romantism ce o înconjoară. El a depășit faza extazelor. Într-o societate trăind sub presiunea unui ritm accelerat, atitudinea pasivă în fața misterului unei metafore e anacronică. Omul este spectator și participant la opera ce i se revelează. Este în mai mare măsură creatorul emoțiilor sale, reflectînd axiologic, prin prisma experienței sale sociale, realizînd neconținut atitudinea oarecum ideala de confruntare a idealurilor sale cu acelea ale operei, ale creatorului. De altfel, arta îl întâmpină sub masca utilitarului în panoul decorativ (deseori realizat cu ajutorul calculatorului), în ansamblul arhitectonic și sculptural, în estetica industrială.

Este mai mult ca sigur că produsele de artă ale calculatorilor, metaforele tehnologice — cum le-am numit —, atrag astăzi pe lungimea de undă a interesantului. Acesta este, după cum ne putem da seama, unitatea contradictorie

a cunoscutului și necunoscutului imaginii artistice (dar și a procesului de elaborare), a aparenței și esenței acestei imagini, a noului și a vechiului obiectului reprezentat. Interesantul se prezintă, simultan, ca necesitate și trăsătură caracteristică a expresiei artistice, menită la rândul ei — ca atâtea alte trăsături ale artei moderne — să determine potențarea atitudinii apercceptive a consumatorului de artă. Din punctul de vedere al structurii operei, elementele ce degajă impresia de interesant aparțin construcției (imprimarea, prin ritm, a unui dinamism atractiv, mișcarea, concentrarea, alternarea situațiilor); ele pot fi programate ca atare, fie în imaginea realizată de autorul-om (evident, intuiția jucând un rol important), fie în cea realizată de calculator. Dar tehnica propriuzisă — pentru că la ea ne refeream — nu poate compensa lipsa de interes din perspectiva unității dintre conținutul și forma imaginii. Dacă interesantul se constituie ca organic operei, el desemnează o cale de acces favorabilă spre cunoașterea și aprecierea ei ca unitate semnificativă ireductibilă. Dimpotrivă, când este accidental, căutat, adăugat, el determină un raport denaturat între obiectul artistic conceput ca totalitate, și public, conducând la forme de paraartă, de o accentuată gratuitate estetică.

Există, desigur, o contradicție între caracterul tot mai social al valorificării estetice — bazat și pe valorificarea interesantului operei —, și menirea artei de a trezi, în fiecare om în parte, sentimente, stări de spirit. Extinderea accelerată a mișcării diletante, de creație individuală (sau în diverse forme organizate) reflectă această contradicție. Opera unică, surprinsă de ochiul aparatului de luat vederi, mecanic și el, a fost multiplicată, socializată. * Ajungând aici, însă, să distingem faptul că aparatul mecanic al cinematografului nu

* Despre experiențele unor matematicieni români privind realizarea de modele decorative pentru industria textilă s-a exprimat, evitând implicarea unui punct de vedere specific estetic, acad. Gr. C. Moisil (*Contemporanul*, nr. 48, 1971).

face numai o multiplicare. Dacă am reproduce pe scenă, sau dacă echipa de filmare ar reprezenta direct pe scenă o secvență (întregul fiind, din motivele cunoscute, imposibil de produs), am avea cu totul altceva. Metafora s-ar constitui ca metaforă scenică, a gestului și a vocii aflate în nemijlocit contact cu spectatorii. Aparatul însă selectează mecanic, lărgeste sau îngustează cadrul, dă profunzime. Deși în cele din urmă imaginea are tot două dimensiuni ca și cea picturală, aici apare în plus elementul dinamic. Mișcarea înglobată în gest, în expresie, în culoare, desfășurare. Montajul, operație de asemeni esențial mecanică, e capabil să sintetizeze metafore noi. Tehnologia acestor metafore nu e mai puțin aservită logicii decât tehnologia poetică. (Doi creatori care au în față fiecare copia aceluiasi material turnat dau, fiecare în parte, un alt film. Istoria montării secvențelor realizate în Mexic de S. M. Eisenstein a demonstrat-o prea bine.) Și în acest complex de determinări, de interinfluențe, prejudecățile ne fac să înghețăm totuși în fața autopoemului mașinilor de la Darmstadt, să refuzăm pictura cinetică sau să vedem în muzica concretă un experiment oarecare, trecător ca și minijupele sau pletele beatles-ilor. Realitatea este că fenomenul de care vorbim, în forme superflue sau rezistente, are o determinare necesară obiectivă. În căutarea unei game expresive bogate, artiștii înșiși au creat instrumente noi. Instrumentul a prelungit mîna noastră considerată aici ca mîna propriu-zisă, ureche, ochi. Aventura mecanică a devenit componentă a efortului de cunoaștere a lumii și nu a însemnat negarea personalității, ci întărirea sa, afirmarea plenară. Arta înseamnă, desigur, imprevizibil, necunoscutul unei flori pe care o fecundează albinele cu un polen mereu altul. Ucenic vrăjitor, omul stăpînește asupra universului pe care l-a construit și căruia i-a insuflat chiar și flacăra creației. Cu formula vrăjilor sale (reeditînd parcă formulele cabalistice ale lui Lev Betzalel asupra Golemului pe care-l punea să care apă și să spargă lemne), omul stăpînește partea previzibilă a creației tehnice. Este metafora tehnologică. Iar dincolo de aceasta, într-o lume care se mișcă mereu spre mai nou, spre

perfect, rămîne domeniul imponderabilului. Acolo se naște, după o tehnologie a metaforei care ne va scăpa totdeauna în amănuntul ei, imprevizibilul.

Fiorul regăsirii umane face din chiar faptul regăsirii sursa unor adînci și tulburătoare emoții.

Regăsirea însăși aparține de domeniul metaforei și adevărul ei — departe de noi gîndul relativizării reprezentărilor propuse pînă aici asupra sensului progresului artei — se supune legii sale specifice. Obiectivarea acestui adevăr presupune conștiința sa și o activitate în spiritul acestei conștiințe. Arta își conține programul progresului, dar forțele ce determină acest progres sînt în afara sa.

REIFICARE, COLAJ, METAFORĂ

Orice sistem teoretic ce reduce arta la limbaj și realizarea operei la comunicare se lovește astăzi de faptul că sistemul de relații stabilite convențional între semne este trădat fie de construcții arbitrare, fie de voința de a nu mai semnifica, ci de a oferi spre percepție obiectul însuși. Cauzele și dialectica reificării în societatea contemporană alcătuiesc un obiect de studiu pasionant. Din perspectiva pe care o urmăm, reificarea — în măsura și cu particularitățile sub care se manifestă — este și ea capabilă să mărturisească despre tendința spre recuperare a existenței, într-un alt plan însă decât cel simbolic, și anume mai direct, mai aspru. Teama și reacția față de artificial, față de idealizare și edulcorare, se citesc însă simultan cu rezistența — complex determinată (social, politic, etic, material) — în fața depășirii înstrăinării. Obiectul și cultul său modern în creația de valori estetice își joacă din plin caracterul bipolar. Acesta se extinde și asupra colajului.

Subiectul, în particularitatea sa, ne-a mai preocupat. Vom cita câteva informații utile în circumscrierea subiectului.¹

¹ Orice dicționar al artei moderne numește precis anul când s-a aplicat pentru prima oară procedeul. Amintim: 1911, Bracque introduce în tabloul său, *La Portugaise*, o inscripție cu litere tipografice; 1912, Picasso

Aragon, preocupat de insertul semnificativ și căruia colajul îi apare ca *cităt*, evocă pe câțiva dintre premergătorii integrării citatului în noua imagine artistică. Astfel, *L'Enseigne de Gersaint* a lui Watteau i se pare *un imens colaj*, deoarece toate tablourile de pe pereții prăvăliei și portretul lui Ludovic al XIV-lea (de Hyacinthe Rigaud), care este pus în ladă, sînt *citade*. Apoi e cazul lui Delacroix, care vizualizează gândurile unui orb (*Milton et ses filles*), colînd în tabloul său imaginea lui Adam și Eva fugind din *Paradisul pierdut* (aluzie la *Paradise Lost* a lui Milton), cazul lui Courbet „citînd” din Baudelaire etc.¹ Examinînd acestea, cercetătorul e stimulat să nu se mulțumească cu accidentalul, cu prezența întîmplătoare a unor elemente astăzi caracterizabile drept colaje. Sugestia impune aplicarea rigorilor inducției: Oare nu prin colaje, acum în sensul lor de citate, parafrazate sau nu, ni s-au transmis, de pildă, lecțiile lui Socrate? Și admițînd că da, nu tot colaje sînt monumentalele scrieri ale lui Sextus Empiricus, și la urma urmei, probabil atît *Iliada* și *Odiseea*, cît și alte atîtea lucrări ale tragediei antice? Ba poate că tragedia antică ilustrează exemplar procedeul ca atare printr-un Eschil colînd temeile mitologiei, structurîndu-le într-un anume fel deosebit de Sofocle, Euripide și toți trei de Phrynios. Exemplele s-ar putea apoi înmulți, sesizînd permanența ca procedeu în revirimentul Renașterii, integrarea uneori pînă și a rămășițelor unor monumente antice în noile lucrări. Colajul reprezentînd, într-o primă instanță, ca mijloc de expresie al artei, un fel de negație absolută, deși părea literalmente fără istorie, ne propune în cele din urmă un criteriu de periodizare tentant. Semnificația actului de colare este însă alta astăzi — cînd o privim ca reificare —, și alta în epocile trecute. De asemeni, necesitatea și motivarea sa au suferit profunde modificări.

„colează” și realizează cunoscutul *Nature morte au compotier*. Această cronologie este însă, fără îndoială, relativă.

¹ Pe aceeași temă, *Metaforă și colaj*, Mihai Nadin și Voicu Bugariu, *Astra*, nr. 7, 1968.

Asimilarea motivelor folclorice în arta cultă ține tot de colaj, îl validează într-un sens neașteptat.

Reluând examenul istoric, să consemnăm că Bracque și Picasso recurg la colaj într-o epocă în care cubismul elimina subiectul compoziției, propunându-și mai puțin să reprezinte obiectele reale în totalitatea lor concretă — deci dând mai puțin curs reificării — și mai mult să le considere (și să le reprezinte) ca un ansamblu de semne pure, ca un *complex de material exclusiv grafic sau pictural*. Momentul e definit prin trecerea de la cubismul sintetic la cubismul analitic, și e favorizat, în cazul lui Bracque, de aplicația acestuia pentru artizanal. *Aria lui Bach* (1914) propune, cu ajutorul tehnicii colajelor, o compoziție de planuri mult lărgite, în care trăsătura minuțioasă de penel cedează locul suprafeței colorate, desenul convertindu-se în construcție. Degajarea unor relații neașteptate între aceste elemente concrete și formele elaborate de artist emană o poezie intimă, neașteptată, pe care doar percepția de tip recurent o poate descoperi.

Să corelăm aceste informații cu observația că, într-o anumită zonă a producției artistice relativ mai recente, se constată creșterea elementelor de atracție — în sine, dar și pentru operă. Fenomenul nu poate fi apreciat global, impunându-se, de fiecare dată, descoperirea scopului urmărit în acest fel. Fapt este că această creștere determină justificate încercări de evaluare în termenii ce definesc interesantul — și a cărui pondere în arta modernă nu e deloc neglijabilă. Estetica operează mai frecvent cu interesantul, termen caracteristic totuși percepției de tip impresionist, și pentru că, prin mijloace între care se înscrie evident și colajul, se realizează programul unei arte cu o sporită putere de atracție. Cunoscutul și necunoscutul (obiectul colat și relația sa inedită cu universul în care e plasat), aparența și esența artificial reunite se constituie totuși într-o imagine tensionată. Cum din punctul de vedere al conținutului, sursa interesantului autentic, de durată, rămîne originalitatea organic întemeiată a operei, este ușor de înțeles că nu orice tip de colaj devine artă. Exprimând refuzul monotoniei, al platitudinii, al expresiei uzate, el este determinat — și nu în cele din urmă

— și social, propunând schimbări în viziunea și concepția asupra frumosului, a raportului său cu urâtul, a funcției expresive a acestuia, a funcției artei în general.

Substanțe și fragmente inerte, uneori vulgare, sînt reunite în tablouri dobîndind aici o altă viață, degajînd semnificații noi. Remarcabil, colajul nu limitează efortul spre vast, spre panoramic, al artistului; o pînză ca *Femmes à leur toilette* (1937) de Picasso ajungînd la dimensiuni impresionante ($5 \times 3,5$ m), Juan Gris colînd (cu predilecție pentru ritmul compozițiilor) pagini de cărți, portative, gravuri desuete, parcurge drumul de la comic (în sensul comicului degajat de intenția satirică a „citatului”) la dramatic (în sensul evocării prin „citat” a fenomenelor degradării rezultatelor activității umane). Colajul, capabil de o asemenea gamă, îi tentează, firește, pe artiștii de felul lui Jean Arp, sau Laurens, a căror viziune spațială, datorată exercițiului intens în sculptură, presupune utilizarea într-un stil propriu a acestor „lipituri” plane. În sfîrșit, futuristii italieni (Balla, Prampolini, Boccioni etc.) și apoi dadaistii (Max Ernst, Schwitters), suprarealiștii (Margritte, Tanguy, Miró) duc mai departe colajul atît ca tehnică în sine, cît și ca tehnică subordonată unui scop. Putem degaja astfel ideea că retrospectiva istorică nu e pur și simplu o retrospectivă de tehnică (plastică, literară etc.), criteriul care se impune fiind acela al diferențelor de scop și mesaj. Foarte interesantă sub acest aspect e examinarea colajelor lui Matisse. Ele provin din perioada în care celebrul pictor a trebuit să renunțe la șevalețul său, schimbînd penelul cu foarfeca, acuarela vie, fluidă, cu hîrtia colorată. Artistul ajunge astfel, la sfîrșitul vieții, în posesia unui mijloc de expresie unic, aparent sărac, poate același mijloc pe care îl aplicase în copilărie înainte de a fi descoperit culoarea de apă, uleiul, efectul pînzei grunduite. În această perioadă efortul întregii sale cariere de a sintetiza în pictură un limbaj de sonorități plastice, un spațiu pictural, se concretizează în ritmurile colajelor, în asociațiile insolite ale decupajelor. Disciplina artizanală (ca și la Bracque) dă o oarecare austeritate acestor încercări. Descoperim însă că rigorile ei îl duc pe Matisse la a acorda for-

mei (decupate) un rol egal (ca valoare de expresie) cu acela al culorii. Colajul se impune astfel ca un mijloc autonom de expresie, ca un limbaj artistic. Aici, iarăși sugestia vitraliului (din arta Renașterii), a metalului emailat (din arta Bizanțului), a mozaicului (din arta antică), de la care tehnica colajului pare a-și revendica de asemenea originile. Colajul folclorului, cu semnificația sa foarte adâncă, și cu formele sale specifice, merită analizat nu numai prin prisma realității sale ilustrative, ci a infuziei de vitalitate ce o aduce în artă. În literatură, colajul e sursă a unor raportări temporale semnificative.

Mutațiile pe care le constată epoca noastră în ritmul și modalitatea dezvoltării artei par a fi esențial de natură structurală. Ele privesc construcția operei de artă, aportul părților componente și se concretizează, uneori, prin pierderea omogenității, căreia îi ia locul seria funcțională de momente golite de conținutul lor. Din perspectiva progresului artei, lucrurile ne apar ca expresia unei amânări, rezolvare pe porțiuni — în locul cristalului unic al oglinzii, cioburile, înaintea ca oglinda însăși să fi fost. Nu este numai o neputință — drumul spre o nouă sinteză umană, spre regăsire, nu e pavat cu dale de marmoră și nici trasat comod, el se construiește febril, se cucerește într-un efort titanic, ceea ce e comod rămâne mereu în urmă —, dar tot atât de adevărat este că disperarea n-a exprimat totdeauna amploarea greutăților și gradul de dificultate al unei acțiuni omenești, nici amploarea acțiunii omenești ca atare.

S-ar putea aprecia că, între altele, filmul a fost o cauză a masivei treceri spre serie și secvență, spre colaj. Și dacă, sub raport morfologic, n-am fi departe de adevăr, am simplifica totuși enorm imaginea noastră asupra „schimbului” între arte. De fapt, filmul care s-a născut ca un colaj (fotografie „animată”) a trecut prin servituțile teatrului înregistrat pe peliculă, ale literaturii transpuse, devenind o artă autonomă după ce a negat toate „împrumuturile” și „încrucișările” cu artele ce-l preced.

Montajul în toate variantele sale (cum îl sistematiza Eisenstein sau cum îl concepe, mai nou, Rice) comportă reguli de alipire, de succesiune, deci de colaj. Eliberat de ma-

terialul lingvistic sau topindu-l pe acesta în sistemul său de semne optico-auditive, cinegrafice, filmul a ilustrat acel punct de vedere critic care se poate rezuma în tendința centrifugă de autonomizare a artelor, pe care le reunește — sub aspect centripet — obiectul uman de aplicație și relativa unitate a mijloacelor puse în joc de actul de creație.

Curentul Noului val francez e reprezentat, cum se știe, de regizori care au debutat în critica de film. Această dublare, care a fost motivul celor mai diferite speculații, nu poate, firește, scăpa asocierii de faptul frecvent, ostentativ, al *citatului*.

Începînd cu *Les Carabiniers*, *Vivre sa vie*, *Bande à part*, atingînd noi momente cu *Pierrot le fou*, unul din promotorii valului, Jean Luc Godard, a pășit aparent în perimetrul artei plastice, înglobînd imaginile unei realități selectate în ordinea realității transfigurate. Intersecția liniilor de forță ale obiectivului și subiectivului este ea însăși generatoare de semnificații.

În teatru, expresia scenică colată s-a sintetizat progresiv. Începutul a fost făcut cu elementele de plastică scenică, apoi sub impulsul eliberării de convenția „cutiei de miraje”. Ca urmare, au apărut insertul cinematografic, ilustrația muzicală stereofonică — și, în cele din urmă, metafora teatrală (care este o metaforă de sinteză) a înglobat, oarecum în maniera în care se unesc două pete de cerneală pe o sugativă, colajul. Teatrul brechtian — *un teatru de antiemoție* — citează motive cunoscute (vezi *Beggar's opera* a lui Gray pentru *Opera de trei parale* sau motivele orientale) spre a permite spectacolului o mai mare concentrare asupra sensurilor. El vrea să creeze spectatorul activ, și în acest sens colează cîntec, dans, proverb, text de gazetă, reclamă. Prozeleții școlii lui Brecht duc tendința la hipertrofieri și ceea ce rezultă e, uneori, un ansamblu incoerent, ritmat de aplicația fizică. Teatrul se neagă astfel pentru a se regăsi ca expresie pură, într-o realitate de convenții cum va fi fost la vremea ei cea a tragediei antice. În *teatrul absurdului*, colajul de limbaj exprimă incapacitatea corespondenței între oameni, ceea

ce, pentru societatea căreia i se constituie ca reflectare, nu este, dintr-o perspectivă, fals.

Și dacă în ce privește arta plastică evocarea artistică a adus suficiente exemple privind modalitatea deosebită, particulară, de a cola, interesant e cazul muzicii, pornită, într-una din direcțiile ei de dezvoltare, pe drumul formalizării, al reducerii la structuri armonice (sau dizarmonice) elementare, uneori nutrindu-se din serialismul matematic, alteori din sugestiile fondului sonor obiectiv, aleatoriu. Inserțiile practicate de un Xenakis (vezi destul de recentul *Teretetork*), citatele lui Schönberg (*Supraviețuitorul Varșoviei*) sau Honegger (*Pacific 231*) duc la expresivități noi, pe care aplicarea principiilor armoniei și contrapunctului nu le mai permiteau. Crește, în schimb, încifrarea așa-zisului mesaj muzical, și ca urmare, arbitrariul varietății de interpretare (interpretare aici în dublul sens de interpretare muzicală a partiturii și de receptare de către auditor) și, în consecință, dificultățile de receptare.

Nu puține sînt cazurile în care poeți și prozatori moderni recurg la colaj, într-un elan de îmbogățire a resurselor metaforice ale artei lor. Fenomenul acesta stă într-o strînsă legătură cu utilizarea tot mai întinsă a unor procedee cinematografice în literatură. Alternanța rapidă de planuri — ce depășește adesea criteriile clasice de construcție — este, în esența sa, un colaj. Este locul să precizăm aici modul în care înțelegem vivificarea metaforică a colajelor. *Metaforă*, în sensul uzual al termenului, echivalează cu lirism. Or, se întîmplă adesea să întîlnim colaje de lucrări epice. Epicul acestora se dovedește însă aparent. Însufleteite de o metaforă globală, fragmentele epice se constituie într-o sugestie de esență lirică. De altfel, pare evidentă o anumită tendință a prozei moderne de a părăsi discursivul, de a ieși din zonele epicului de tip balzacian. Proza de atmosferă, cea care uzează în tehnica ei cel mai mult de colaje, e una din direcțiile care cîștigă teren în mod vizibil. Din ce în ce mai mulți prozatori renunță la prezentarea fabulației pe un singur plan, îmbinînd fragmente spațiale și temporale cu o finalitate metaforică. Sînt deosebit de semnificative, pentru

ilustrarea acestui punct de vedere, cartea lui Lewis Oscar *Copiii lui Sanchez*, sau romanul de succes al lui Truman Capote, *Cu sînge rece*. Inserarea de documente de viață reală conține, în mod potențial, arta. Cititorul e chemat să participe la eliberarea mesajului ei ; în primul caz, obiectivul sociologic e depășit de forța literară. În al doilea, literatura supune instrumentarul investigației sociologice și reporteri-cești. *Citizen Nader* de C. Mc Carry, portret obiectiv al unui militant pe frontul social, transfigurează literar interviul, tendință evidentă, de altfel, și în resurecția interviului în România (Adrian Păunescu, Florin Mugur, Gabriela Melinescu etc.).

Foarte interesante constatări prilejuiește examinarea modului în care colajul este folosit în proza satirică. Este știut că scriitorul satiric trebuie să evite în mod consecvent orice nuanță moralizantă. Colarea unor texte ce au virtualități satirice, virtualități ce urmează a fi eliberate și interpretate de către cititori — nu trebuie să ne amintim, poate, decât de Ilf și Petrov —, este deci un procedeu viabil.¹

Colajul (și transformarea lui în metaforă) reține atenția și în poezia lirică. Recente articole de reproș la incongruența unor poezii indică citatul drept păcat suprem al poeziei, spunîndu-se chiar că este o rătăcire a artei. Cît este adevăr aici rămîne de văzut. Colajul în sine nu poate fi socotit reprobabil ; el corespunde unei disponibilități temperamentale și intelectuale a omului modern : dorința de a sintetiza un mediu ce corespunde unei a doua naturi, celei construite, umanizate. Redus doar la o tehnică, el sfîrșește prin *convenționalizare*. Ar fi posibile analize îndelungate pe seama poeziei unor creatori moderni ce renunță la logica metaforică tradițională, ce-și construiesc metaforele lăsîndu-le valențe libere sau chiar oferind doar elementele lor primordiale. În acest fel se activează conținuturi ale conștiinței, sau atitudinii aperceptive noi, este violentată suficiența și superficialitatea modului pasiv de receptare a artei și literaturii.

¹ Despre romanele — obiect și capacitatea de antrenare a metaforei, vezi : Dominique Noques, *Les Lettres françaises*, nr. 36, 1967. De asemeni, Voicu Bugariu, *Ateneu*, nr. 6/1968.

Fără îndoială, marii predecesori sînt suprarealiștii : Breton, Eluard, Aragon, Crevel, Char ; dar și tipul de poezie a lui Maiakovski (și în general a poezilor revoluției), al unei grupări ca aceea care a constituit avangarda poetică românească (prin Tzara, St. Roll, Sașa Pană și mai târziu Gellu Naum și Virgil Teodorescu, exemplar situați în frontul politic de stînga) se înscrie în aceeași zonă valorică și semnificativă.

Notăm, așadar, intuiția suprarealismului de a face ca în poezie cuvîntul să fie luat de cititor ca un material mai mult sau mai puțin brut, susceptibil de insolite îmbinări cu finalitate metaforică ; obiectul colajului e chiar cuvîntul (parte componentă a acelui muzeu viu care e dicționarul), adică acea materie primă dintotdeauna a poeziei, înfățișată însă într-un context în care se schimbă raportul dintre *denotativitatea* și *conotativitatea* sa.

Apariția colajului reflectă, pe lîngă un efort de perfecționare a expresiei (corelativ cu atragerea unor conținuturi noi în cîmpul artei), efort vizibil în toate epocile de evoluție a creației, și un impas al metaforei artistice în sensul ei pur tradițional. Recurgînd la colaj, artiștii n-au renunțat însă la metaforă. Opere realizate prin metoda colajului s-au dovedit viabile tocmai prin valențele metaforice ale unor structuri doar în aparență arbitrare. Modul în care metafora ia naștere în contextele artistice colate este însă deosebit de maniera clasică de construcție a ei. Se poate spune despre colaj că reprezintă o formalizare a mecanismului metaforei artistice, o inversare parțială, deliberată, a succesiunii devenirii acesteia. Această inversare — foarte consonantă prin caracteristicile ei cu spiritul profund analitic și asociativ al omului modern — merită să fie analizată îndeaproape.

Două momente polare, aflate într-o îmbinare dialectică, par a prezida actul elaborării unui colaj artistic. Primul, corespunzînd succesiunii clasice, asociaționale, a ivirii unei metafore, introduce o anumită intuiție artistică inițială în structura colajului. Al doilea, improvizational, introduce un anume coeficient de spontan pur, aruncă înspre necunoscut tentacule formale ce depășesc intuiția inițială a artistului, și o potențează în direcții nebanuite. Acest al doilea moment

răspunde în mod vădit unor tendințe, devenite definitorii, ale gustului artistic contemporan. Solicitând într-o măsură considerabil sporită participarea spectatorului — ceea ce, în alte forme, s-a mai întâmplat în istoria artei —, momentul improvizational este, de fapt, la antipodul didacticismului de orice natură sau nuanță ar fi el. Colarea folclorului, cum am mai arătat, ne-o dovedește.

S-ar putea interpreta aceste afirmații ca o exagerare a importanței acestui moment secund, pe care l-am numit improvizational. Căci, în fond, acest moment corespunde unui mesaj artistic secundar, paralel cu opera, semnificativ în sine. Nu este însă vorba de o alunecare spre arbitrar, și nici de degrevarea artistului de răspunderea pentru opera sa. Momentul subiectiv, al acțiunii intuiției sale, rămâne și el prezent, cu valoare de orientare. Într-o imagine ce vrea să redea plastic situația, am avea determinate două puncte fixe între care se pot parcurge infinit de multe traiectorii. Ceea ce dorim să evidențiem este însă faptul că acest aspect de spontan pur al colajului conține virtualități metaforice ne-bănuite (și cu neputință de bănuite de către artist). Aceste virtualități se realizează în conștiințele spectatorilor, a căror poziție trebuie să fie în mod considerabil mai activă decât în fața operelor de artă de elaborare tradițională. Într-un anumit sens, și până la o anumită limită, acești spectatori devin propriii lor artiști. Desigur — subliniem încă o dată acest aspect — colajul artistic păstrează, ca orice operă de artă, în structura sa, semnul subiectiv al autorului său. Dar elementul obiectiv tinde să devină precumpănitor. Sînt semnificative încercările de a îngloba obiectul însuși în opera de artă, cum se întâmplă în *pop-art*. Din procedeu, oarecum de nuanță tehnică, colajul se constituie în viziune de sinteză, propunînd, într-un mod specific lui, *geneza unui mediu nou*, a unei a doua naturi, pe care o însuflețește activitatea subiectivă a consumatorului de artă. *Happening*-ul (derivat, credem, din *pop-art* pe traiectoria *op-art*-ului, adică obiect înglobat — efect optic al obiectului — mediu potențial alcătuit din obiecte) este, în ultimă instanță, „o lume” în „lumea obiectivă”, uzînd de un limbaj cu o structură arbitrară și care nu se recomandă ca mijloc de corespondență între

oameni, ci mai curînd ca un mit nou, în care „discursul mincinos” (vezi Teofan din Alexandria) prefigurează multiple „adevăruri subiective”... Viabilitatea sa ține de dimensiunea de *eveniment* pe care o dă actului artistic ; la limită, însă, el iese din zona artisticului și se înscrie în gama formelor de ceremonial. Oricum, spectatorul de astăzi (și cu atît mai mult cel de mîine) *refuză sfîrșitul, definitivul, apodicticul operei artistice, această ficțiune de existență fără alternativă*¹. El îi are alături pe artiști ; „...că în orice situații realitatea poate fi modificată, iată ce se poate recunoaște în marile opere ale lui Picasso și Brecht, ca fiind principii fundamentale. Opera nu se comportă ca și cum ar fi pur și simplu o operă terminată, căreia publicul i se abandonează pasiv. Chiar din contră, există tentația integrării publicului...”² al cărui spirit critic nu dispare în momentul emoției artistice, el tinzînd din ce în ce mai mult spre o poziție activă în fața operei de artă. Metaforele clasice, oarecum statice în caracterul lor de lucru impus din exterior, nu-l mai satisfac. El însuși dorește să participe la actul creator, să dea viață metaforică acestor „prefabricate” care sînt colajele. Cîtă deosebire în atitudinea celui care descifrează sensurile *Iliadei*, de pildă, și cel ce, el însuși, „încifrează” datele vizuale ale *Femeii cu ghitara* a lui Bracque. În prima împrejurare, o inițiere, mai mare sau mai mică, îi este necesară celui ce se aventurează în acest hățiș metaforic. Deliciul adevăratei înțelegeri urmează abia după aceasta (și, uneori, după atingerea unei adevărate erudiții). Cazul *Divinei Comedii* ni se pare tipic pentru modul în care viază metafora de tip clasic — deși, paradoxal, prin atingerea extremelor, străbaterea sensurilor operei capitale a lui Dante seamănă cu înțelegerea succesivă a unui colaj. Această metaforă de tip clasic presupune o inițiere ce se arată a fi neconformă cu ritmul vieții moderne, coerența artistică a mitologiei și a întregii literaturi de parafrază există obiectiv, ea trebuie

¹ Ernst Fischer, *La Pensée*, nr. 121, iunie 1965, p. 211.

² *Ibid.*, p. 212.

numai redescoperită. În fața unui colaj artistic, spectatorul *introduce însă coerența sa*, — care nu e echivalentă cu nivelul de inițiere — alături de cea a autorului. Această coerență e reflexul, mai curînd spontan, al unei inițieri *sui-generis*, și nu de o precisă tendință sau specialitate. În plus, o anume desolidarizare, a artistului de opera sa, este vizibilă. Creatorul refuză a se mai posta pe o poziție demiurgică, însuși termenul de capodoperă pare a-și modifica sensul. Opera nu mai este un dat, ci un punct de plecare, în spatele căruia personalitatea autorului tinde să se escamoteze tot mai mult; orgoliul său cedează orgoliului artei prin deschiderea unor posibilități din ce în ce mai largi consumatorului acesteia. Colajul este semnul unei tendințe a artei de a deveni o creație colectivă.

Constituirea metaforică a colajului nu se produce, în mod necesar, prin simpla acțiune de colare. Anumite curente din arta contemporană stau mărturie faptului că absolutizarea momentului improvizational neagă, de fapt, intenția artistică și pune sub semnul întrebării chiar posibilitatea operei. Simultaneitatea actului de creație artistică cu cel de distrugere a ei (printr-o absență totală a oricărei finalități, printr-o absență, în fond, a artistului) are loc sub imperativul spontaneității. Aceeași absolutizare a momentului improvizational — pentru că spontaneitatea decade în aceste cazuri în improvizatie — este vizibilă în *pop-art*. Propunînd ca operă de artă un obiect oarecare, artistul renunța, de fapt, la această presupusă calitate a sa, „arta” lui rămînînd o vagă și discutabilă opțiune pentru un aspect oarecum arbitrar al infinitului obiectiv din jurul său. Iată numai două manifestări ce ilustrează hipertrofierea tendinței la care ne refeream mai sus: cooptarea din ce în ce mai accentuată a spectatorului în procesul realizării operei de artă sau, mai precis, al eliberării sale de emoția artistică.

Discutăm aceste aspecte ale dezvoltării contemporane a artei, în contextul unei evoluții reale, atît pentru a cunoaște cauzele complexe ce stau la originea lor, cît și semnificația — atît ca expresie a unei condiții umane determinate, cît și ca produs vizînd sfera esteticului. Extinderea domeniului în

care imaginea colată sau formele de expresie ce le-a generat (între acestea cu deosebire *pop-art*) își manifestă forța expresivă — e suficient să amintim aici domeniul decorativului și al artelor aplicative, care au profitat mult pe seama artei populare — ne obligă la un mod nuanțat de apreciere a felului în care se înscriu sau nu pe linia progresului artei în general, reflectă sau nu sensul acestui progres. Dialectica reificării în societatea contemporană, pe care o invocam între premisele apariției concretismului — între altele ca substituie a imaginii reflectate, sensibile, a lucrurilor cu înseși lucrurile — are o acțiune diferențiată în raport cu tipul de relație de producție dominant. De fapt, uneori, recuperarea prin lucruri și între lucruri este iluzorie, chiar dacă, simbolic, recuperarea prin folclor, prin instituirea unei conjuncții la nivelul sufletului e evidentă. Mecanismul societății de consum acționează însă în direcția sporirii alienării, care dobândește forme mai subtile, implicând mai adânc intimitatea omului. Exercițiul de tip psihedelic, derivând din *pop-art*, transformă în marfă această intimitate. Alteori, și este idealul unei societăți ce și-a făcut un program din ameliorarea condiției umane, această recuperare e posibilă având în vedere și această cale, cu atât mai mult cu cât dialectica reificării corespunde nu numai unui tip de relații umane, ci și nivelului dezvoltării forțelor de producție. Aceasta e perspectiva din care putem afirma că, în ciuda măririi din ce în ce mai vizibile a momentului improvizational în arta modernă, momentul conștient rămâne însă preponderent. Artistul autentic, oricât de mult ar mobiliza pe spectatorii săi, nu poate — și nici nu vrea în cele din urmă! — să abdice cu totul din postura sa de creator. Transformarea colajelor artistice în metafore atestă acest fapt. Scînteia ce le însuflețește — dacă reușește să le însuflețească — este totuși scînteia artei. Mai adânc, metafora, chiar cînd e expresia tendinței spre reificare, ne apare ca măsură a gradului de umanizare a naturii (obiective sau concrete). Inefabilul ei decurge tocmai din realizarea sensibilă a raportului obiect-subiect. Pentru că, dincolo de orice distincție cu caracter

strict tehnic, opera își conține creatorul, el se colează în substanța ei și tinde astfel, ca domeniu al recuperării umane, să coleze și spectatorul. La limită, colajul se împlinește nu prin prezența lucrurilor, ci a omului.

După cum s-a dovedit : „Nici o cultură nu e mai universal-umană decât cea folclorică”¹ ; la fel, ea are o capacitate de *reprezentare*, pentru ceea ce numim fizionomia moral-spirituală a unui popor în devenirea sa, cu totul excepțională. Aceasta explică, în limitele unei judecăți care tinde spre explicații cauzale stringente, interesul de durată al artei pentru creația populară, fără a reprezenta și interpretarea consecințelor acestei atitudini. În fond, recurgând — într-un mod sau altul — la folclor (tematică, forme tradiționale, stil etc.), arta numită cultă nu-și amplifică automat universalitatea umană. Dimpotrivă, în primul moment, și pînă la o anumită asimilare în profunzime a artei populare, are loc mai curînd o restrîngere, o comprimare spre sfera naționalului (și acesta înțeles într-un sens îngust, nu rareori identificat cu naționalismul, așa cum au demonstrat-o tendințele de exaltare, în postwagnerianism, de pildă, ale unui fond original nealterat, în epoca de tristă amintire a politicii fasciste) ; abia mai tîrziu, în succesiunea elaborării unei opere, se atinge „frumusețea universalității”, și care nu „constă în abolirea particularității, ci dimpotrivă, tocmai din însumarea fericită a diferitelor particularități”². Folclorul colat ilustrativ, degradat uneori în produse sortite unei cariere de decorativism facil, receptat doar pe linia unor modalități particulare de reflectare a lumii (adică în reprezentări naiv-mistice, naiv-exotice etc.), aduce semnul înstrăinării sub care s-a născut el însuși și-l cumulează, în seria acțiunii reificatoare a relațiilor tipice societății de consum, cu înstrăinarea

¹ Ovidiu Papadima, Ion Biberi, *Folclor și specific național*, *Gazeta literară*, nr. 21, 26 mai 1966.

² Athanase Joja, *Expunere la Colocviul de psihologie „Omul secolului XX”*, 1966.

nouă, a creatorului contemporan. Cazul colajului creator al folclorului, ca sursă de revitalizare a expresiei artistice, de redescoperire a rădăcinilor arborelui *veșnic viu și verde* al artei (am parafrizat aici formula lui Goethe, atât de dragă, cum se știe, lui Lenin) nu se rezumă la o tehnică (sau la un ansamblu de tehnici), ci presupune o perspectivă de tip creator. Dezvoltarea accentuat inegală a națiunilor în epoca contemporană a oferit unora din acestea șansa de a păstra pînă în zilele noastre mărturia vie a creației populare, în forme autentice (firește, fără a putea exclude amenințarea lor în perspectiva unor mutații sociologice profunde), valorificate și astăzi în realitatea vieții. Colajul folcloric este mai generos decît orice altă formă de colaj, dar și infinit mai pretențios. Implicațiile sale foarte adînci privesc un proces istoric, acela al evoluției profilului spiritual al unei națiuni. În privința dialecticii îmbinării celor două momente polare ale sintezei colajului artistic, este evident că se introduce nu o intuiție oarecare, ci intuiția *reprezentativă* a unui popor, și că momentul improvizational nu este nici el oarecare, ci în raport cu o deschidere psihologică reprezentativă și ea. Modelul enescian al colajului este reprezentativ prin afirmarea unui portret spiritual, a unei tipicități în ordinea percepției și a percepției. Muzica sa anticipa una din acele încercări, în contemporaneitate, de a defini, prin mărturia artei, elemente ale profilului spiritual românesc. „Consider caracteristică pentru psihologia românului apolinizarea fondului dionisiac, — scrie acad. Ath. Joja¹ — disciplinarea și inflexiunea patosului violent la exigențele formei și măsurii.“ Tot colajul poate exprima și un raport reciproc, între două tipuri de sensibilitate artistică oarecum diferite. Același material folcloric colat de Bela Bartók accentuează un fond dionisiac și este un element de ambiguizare a expresiei, semn al exprimării într-o nouă realitate artistică, a realității artei ca reflectare a unor permanențe,

¹ *Logos și ethos*, Edit. Politică, 1967, p. 285.

a unui mod de a rezista la acțiunea timpului și a oricăror factori ai alienării.

Bluza românească în colajul lui Matisse are o expresivitate potențată de sentimentul celui care se oprește asupra acestui amănunt vestimentar specific ; în alte compoziții posibile, intuiția ce o aduce ține de o altă apercepție, deschiderea improvizatională (redușă în cazul amintit), de asemenea. În orice caz, este de reținut faptul că obiectul colat aduce cu sine în opera nouă un șir de constrângeri, semn că a cita, în ordinea artei, nu deschide câmp liber arbitrariului și nici nu e echivalent cu depreciera ei ca valoare spirituală specifică.

AVENTURA METAFORICĂ A ARTEI

„Sfânt trup și hrană sieși...”

(ION BARBU)

S-ar putea să fie o simplă consolare acea atât de repetată formulă constatativă, pe care critica a ajuns s-o considera ca o prefață necesară ori de câte ori încearcă să afle răspunsuri la întrebările iscate de arta și literatura modernă : „Asistăm la cea mai spectaculoasă înnoire a întregii creații artistice. Ritmul și profunzimea schimbărilor, la nivelul întregii activități omenești, nu ne îngăduie decât fie aprecieri globale, fie cercetări sistematizatoare. E prea fierbinte lava ultimei izbucniri pentru a ne permite să pătrundem în intimitatea alcătuirii sale.”

Și, în fond, răspunsul acesta e perfect plauzibil, ba parcă oglindește o onestitate cu totul lăudabilă, mai ales că judecata timpului a emendat atâtea și atâtea ipoteze axiologice. Plauzibilitatea și onestitatea (oricât de lăudabile ar fi) nu pot ține însă locul cercetării, fie ea și riscată, în această fierbinte revărsare. Până și cel mai tradițional orizont — *cum se reflectă continuitatea artei* (pentru că negația nu mai trebuie special evidențiată), *care este elementul unității figurativului și nonfigurativului, concretului și abstractului* — este examinat la nivel macroscopic sau ignorat o dată cu adâncirea în zona de structuri intime. Generalități superbe, de neclintit, fie că se susțin prin citate, fie că reflectă o viziune necesar optimistă asupra prezentului și viitorului omenirii înseși, s-au sedimentat în câteva principii : dincolo de ele, însă, totul abia urmează a fi cunoscut și apreciat.

Comparația absolută între creația artistică a prezentului și aceea a timpurilor trecute duce, justificat, la concluzia că amploarea și frecvența schimbărilor ce au survenit în numai câteva decenii nu-și găsește un echivalent în nici una din epocile de strălucită emulație ale dezvoltării istorice a omenirii. Au evoluat, însă, la aceeași scară și mijloacele de analiză și sinteză ale omului. Întrebările sînt mai grele, mai numeroase, dar și bagajul teoretic și practic pus în joc pentru rezolvarea lor a sporit considerabil. Între sculptura Antichității și opera de revoluție întreprinsă de un Brâncuși sub semnul vremii sale, considerate pe de o parte, și silogismul aristotelian și logica simbolică, pe de alta, există, sub aspect calitativ, similitudini. Ultimul raport are avantajul de a se putea exprima mai concis potrivit condiției sale gnoseologice. (Nu ar strica, evident, să nutrim judecățile estetice cu un asemenea plus de precizie.) Este tot o expresie a comodității și „descoperirea” că în arta modernă se reîntîlnește arta veche. Fie că e vorba de ticuri verbale, fie de considerații estetice cu aspect mai riguros, la urma urmei și aici se lasă descoperite atitudini pe cît de ireconciliabile (filosofic), pe atît de unilaterale. Caracterul ascendent, real progresiv, dispare uneori în spatele celei mai fericite formule. Aventura privită de pe țarm se reduce fie la un act irațional, fie la exaltarea ieșită din cadrele unității comune de măsură. Ca forme de gîndire (cu o gnoseologie aparte), cum sînt considerate arta și literatura, înțîia lor menire (condiție clară de existență) ar fi apropierea oamenilor. O spune G. Dwelshauwers : „Prin gîndire, toți oamenii se apropie ; rațiunea este una”¹. Capacitatea de gîndire, ca factor de unitate și solidaritate, este însă determinată social-istoric. Majoritatea zdrobitoare a creatorilor se afirmă partizani și, într-o anumită formă (la care ne vom referi), practicieni ai unei arte raționale.

Ascensiunea elementului rațional în arta modernă face parte din programul ei. Efectul acestei creații, sub unghiul

¹ *L'Étude de la pensée*, P. Tegui, Paris, p. 126.

din care privim acum, nu este însă nicidecum apropierea oamenilor. O mai mare diversitate de păreri, de la specialiști la obișnuții consumatori de artă și literatură, decât în prezent, nu are echivalent în istorie. Același G. Dwelshauwers : „Sensibilitatea este aceea care îi diferențiază“ (pe oameni, n.n.)¹. Travestit în haina sensibilă a metaforei, elementul rațional din arta și literatura modernă acționează contrar determinării sale. Să admitem, deci, că nu e vorba, cum comod ne este să acceptăm, de un paradox. În fond, travestirea sensibilă este o negație a acestui așa-numit rațional. Sau, pătrunzând totuși în amănuntele aventurii, raționalul programatic, exacerbat, ar fi un rațional de o factură aparte. Originea lui se află, fără îndoială, în structura logică a spiritului (aceea despre care Lévy-Bruhl, în consens cu mai sus-citatul Dwelshauwers, declara ritos : „Voi afirma încă o dată că structura logică a spiritului este aceeași la toți oamenii“²). În dezvoltarea sa, acest rațional a cunoscut o autonomie decurgând din gnoseologia sa proprie : „Arta — scria Ion Ianoși — creează reproducând fenomene esențiale.“³

Istoria întruchipărilor metaforice ale artei ilustrează (cu aceeași parțialitate cu care am reduce arta la metaforă) modul în care travestirea sensibilă a raționalului a sfârșit prin a se constitui ca element de unitate între figurativ și nonfigurativ, concret și abstract. A spune că arta este o formă a gândirii nu rezolvă decât parțial definirea ei prin gen proxim. Mai departe se poate merge (și s-a mers) adăugând : formă specifică de cunoaștere.

Adaosul unei note ca aceasta nu este întâmplător. Pe traiectoria general-valabilă a oricărui act de cunoaștere — de la contemplarea vie, la gândirea abstractă și de aici la practică —, o anumită artă se oprește la cel de-al doilea moment (deși nu-i lipsește tentația cuceririi concretului logic), se abandonează abstractizării, căutând uneori acolo, în-

¹ *L'Étude de la pensée*, P. Tegu, Paris, p. 91.

² *Carnets*, P.U.F., Paris, 1949, p. 62.

³ *Concret și abstract în arta modernă*, 1964.

tr-un univers nou constituit, adevărurile așa-zis general-valabile (mai ales, dintre acestea, numitul general-uman, de neatins totuși fără atmosfera proprie valabilității sale și care este concretul istoric!) dincolo de social (și, de obicei, în metafizic). Alteori, însă, — și aici aventura metaforică devine palpitantă — are loc „asimilarea straturilor ascunse ale realității”¹. În acest caz, dacă nu marcăm precis deosebirea dintre lucrurile reflectate și reflectarea lucrurilor, putem cădea în cunoscutele prejudecăți care au stat și mai stau, la noi și aiurea, la baza unor așa-numite „metode de creație”.

Rațională —, cum își zice, pretinzând uneori, cu surprinzătoare exemple, chiar paternitatea unor descoperiri științifice —, arta face totuși ceea ce constituie în știință doar preambulul oricărei dislocări a metodelor actuale la un moment dat. („Înainte de a reflecta lumea așa cum este, omul de știință și-o imaginează.”) Aceasta nu o împiedică însă să folosească instrumentarul logic (în fond și ipoteza — *a ne imagina lumea este echivalent cu o ipoteză* — este și ea alcătuită din forme logice), chiar dacă din ansamblul ipotezei arta alege și se concentrează cu deosebire asupra tensiunii afective. Între malurile aparent izolate unul de celălalt ale creației figurative și nonfigurative, concrete și abstracte, metafora stă ca o punte.

Celui considerat, nu fără serioase temeiuri, dar și cu o doză de suficiență critică, a fi inițiator al unei viziuni statice, mistic naturaliste asupra lumii — de Platon e vorba —, i-am putea atribui și intuirea naturii contradictorii a reflectării artistice. În *Banchetul* său citim parcă un compendiu de heracliteism: „Într-adevăr, pe această ființă, care n-are niciodată în ea aceleași lucruri, o numim totuși aceeași! pe când, dimpotrivă, continuu, dar nu fără oarecare pierderi, ea se înnoiește, în părul, în carnea, în oasele sale, în sângele său, pe scurt în tot corpul său.

¹ Ion Ianoși, *op. cit.*

În plus, acesta nu e adevărul despre corp, ci și despre sufletul, stările noastre, caracterul nostru, părerile noastre, înclinațiile noastre, plăcerile, suferințele noastre, temerile noastre că, în fiecare individ, nimic din toate acestea nu se înfățișează identic; dimpotrivă, unele se nasc și altele dispar... nu sîntem niciodată aceiași." (*Banchetul*, p. 207.) Prelungire a spiritului nostru creator în tenebroasele peșteri platonice, metaforele nu ne restituie umbre; ele au mireasma flăcării de care demiurgul apropie uneori prea mult realitatea pentru a-i desena contururi halucinante. Fie că e vorba de corpul însuși (figurat ca om, obiect artificial sau natural etc.), sau de proiecția sa anulîndu-i corporalitatea, dîndu-i alte dimensiuni (proprii și spirituale), purtătorul rămîne metafora (în toate întruchipările sale); mecanismul însuși al metaforizării constituie o raționalizare „avant la lettre” a creației artistice. Ceea ce reflectă caracterul istoric al metaforei nu este evoluția tehnicii sale (în mare, neschimbată), ci filosofia acestei tehnici. Marie Louise Roure concertiza o asemenea observație¹, deosebind logica modernă de logica veche. Ea adăuga: „Problemele filosofice se profilează cu necesitate la orizonturile unei logici care încearcă să prindă dinăuntru sensul propriei sale mișcări”². Sensul mișcării proprii a artei, deseori exprimat în creațiile contemporane (și de obicei metaforic), nu este, evident, acela de întoarcere pur și simplu la imaginea cîndva sintetizată, cu reale virtuți poetice de către Platon. Întoarcerea, în ce privește arta modernă, de exemplu, are loc în sine. Anticipînd, putem spune că raționalitatea ei este de fapt conștientizarea propriei condiții, înfățișîndu-se ca rațiune pură pentru beneficiarul operei, și rațiune nemijlocit practică, pentru creator. Am depășit, prin eroice eforturi de cunoaștere și stăpînire a naturii, modelul unei lumi în care copia se substituia originalului. Proaspăt elaborată logic, noțiunea se afirma hipertrofiat; lucrurile reale (reflectînd, după Platon, imperfect și trecător prototipuri eterne) și-au afirmat între timp caracterul determinant.

¹ *Logique et métalogue*, Paris, ed. 1946, p. 96.

² *Ibid.*, p. 17.

Ființa „care n-are niciodată în ea aceleași lucruri...” etc., etc., corpurile, sufletul (la fel) ne duc însă cu gândul la *Banchetul* filosofului poet ; în orice lume, privită așa cum e, sau în imaginea sa ontologic răsturnată, *metafora reprezintă mișcarea*. Dacă prin absurd, sau într-o reducere poetică a problemei, s-ar putea vreodată realiza un compromis între viziunile filosofice ireductibil antagoniste, metafora ar fi singura capabilă de o asemenea performanță. Până la un anumit punct, traiectoria oricărei metafore (și, dincolo de metaforă, chiar a oricărui act de creație) este paralelă cu aceea a empirismului logic. Pare că ambele tind să ajungă, nici mai aproape, nici mai departe, decât la negarea adevărului obiectiv. O lectură din A.T. Ayer — distins reprezentant al acestei tendințe — ascunde în paginile sale (de altfel, cu totul remarcabile prin claritatea lor) asemenea capcane : „toate propozițiile referitoare la el (obiect, n.n.) sînt traducibile prin propoziții referitoare la senzații”¹. Reducerea lucrurilor la simboluri (de aceeași esență ontologică și gnoseologică cu aceea a empiriocriticismului, supus cunoscutului tir critic al lui Lenin) ale senzațiilor are loc, evident, într-un alt fel și mai ales cu o altă finalitate și în etapele creației. Dacă am urma vocabularul lui Ayer, n-am greșit deloc considerînd metafora (și nu obiectul, bineînțeles) ca fiind „the syntactical fact” — faptul sintactic. Construcția logică ce a stat la baza constituirii sale s-a estompat ; din ce este construită ea realmente (*actually*) s-a mai spus, deși asimilarea cu entimema — caz particular de silogism — este, credem, inedită. Poate doar faptul travestirii sensibile n-a mai fost urmărit cu aceeași perseverență, cum nici semnificațiile operatorii și valoarea lor de adevăr nu au constituit, decât accidental, obiectul de interes al esteticii actuale.

Purtînd conținutul senzației spre concept (în sensul că este: „Principalul instrument cu ajutorul căruia reprezentarea se transformă în noțiune”) ² metafora guvernează o dihotomie cîndva excelent surprinsă de Lazăr Șăineanu : „cu cît într-o

¹ *Language, Truth and Logic*, Dover Publication, New York, p. 129.

² H. Wald, *Metaforă și concept*, p. 45.

limbă se va pierde mai mult valoarea metaforică, cu atât va deveni mai aptă pentru exprimarea filosofică, pentru domeniul abstracțiunilor“ (Anul în care s-a făcut observația este 1891. E vorba de *Raporturile dintre gramatică și logică*, p. 73, cf. H. Wald, *op. cit.*). Ea se instituie mereu mai mult nu numai ca formă propriu-zisă a silogismului, ci ca similară, corespondentă lui în universul său sensibil, și nu credem că este cel mai ineficace mod acela de a vorbi despre valoarea de adevăr a metaforei (adevăr artistic, desigur), ca și despre semnificațiile operatorii uzînd de această similitudine.

Primordialitatea metaforei față de concept (oglundind caracterul procesual al cunoașterii) este de același grad ca și aceea a premiselor față de logos. (Deși silogismul rămîne unitatea lor.) Noțiunea se formează, cum știm, nu prin adunarea reprezentărilor — sfera maximă e haosul —, ci prin scăderi succesive, prin continua dezmoștenire, prin „acte succesive de pauperizare“. La rîndul ei, metafora nu a făcut altceva. Ea a redus lumea asemănărilor infinite, la alta, a comparațiilor distincte. Inițial, între ea și inducție, nu se putea trasa o linie de despărțire prea energică. A sărăcit, limitîndu-se la o inducție completă (totul, subliniem, în universul gnoseologic specific); cutare obiect era ca acela și ca celălalt și ca încă unul, două, trei. Comparația se născuse. Dar ce altceva este, oare, silogismul aristotelian — într-unul din figurile și modulele sale curente — dacă nu tot o inducție săracă? Iar metafora se ridică, prin același procedeu de „sărăcire“, la echivalentul noțiunii. Pentru a nu rămîne înfeudată imediatului, finitului, senzorialului, adică pentru a se ridica la cuprinderea dimensiunii viitoare — a timpului —, infinită — a spațiului —, și abstractă — a cunoașterii —, ea s-a negat pînă la subminarea conținutului ei. Dar nu și a sistemului operațional. De la arta constituită sub semnul a ceea ce Sir William Dampier a numit „credința că asemănătorul produce asemănătorul“ și pînă la „acea imagine rezumativă și analogică a întregii vieți“ (Alfred Biesse, citat de Tudor Vianu), metafora și-a schimbat mereu conținutul și raportul elementelor constitutive. Dar așa cum silogismul rămîne purtătorul de adevăr valabil și în condițiile uriașului progres tehnico-științific actual, tot așa și metafora hrănește trupul artei cu sevele adevă-

rului ei. Ea nu creează (cum nu creează nici silogismul) adevăr ; dar are capacitatea de a fi purtătoarea materială a acestuia și, în această calitate, elementul de unitate între toate întruchipările artei.

Argumentele necesare susținerii ipotezei acesteia nu se epuizează însă aici. Izomorfismului logos-realitate îi corespunde altul, specific, artă-realitate, dialectica raportului conținut-formă reflectând schimbările acestui izomorfism. Limbajul, dintre mijloacele de expresie, i-a permis omului să facă abstracție de însușirile particulare, conducându-l spre cele generale ; formele logice fixează tocmai conținutul, definit la un moment dat, al acestei reflectări. Tot însușiri generale reflectă și arta, dar caracterul ei concret, sensibil, fenomenal, determină o generalizare de un fel deosebit, și anume prin individual, concretizată în individual. Opoziția imagine-noțiune, despre a cărei manifestare e inutil să vorbim referindu-ne la artele figurative (fie că folosesc, fie că nu, limba drept mijloc de expresie), reapare, pe un alt plan, cu o altă acuitate și în cazul creației nefigurative. Ritmul, armonia, structurile invocate în caracterizarea acestei arte nu sînt decît încercări de încărcare conceptuală, noțiunea, ca atare, rămîne logică, își urmează cursul pe verticala gnoseologică. În succesiunea momentelor dezvoltării științei, poate niciodată ca astăzi nu s-a înregistrat o asemenea ofensivă a artei, aproape uneori să-și aroge chiar rosturi și posibilități care nu sînt ale ei. După momentul ecuației relativiste a lui Einstein, oricît s-ar „raționaliza“ arta, nu putem să fixăm în imensul panopticum al istoriei științei o sculptură, un roman sau o sonată (făcînd trecerea spre o altă ecuație, spre un alt model științific asupra naturii), chiar dacă intuițiile artistului s-au tradus într-o ipoteză ontologică.

Deși „a văzut idei“, artistul contemporan nu le-a conceptualizat ; vanitatea sa nu este alta decît a filosofului încheietor de sisteme definitive, a alchimistului căutător al „sacrei formule“. Metafora este cîmpul libertății totale, dacă o asemenea libertate este posibilă — o lume în lume, dincoio de gravitatea cuvintelor, a culorilor, a sunetelor. Tendința artei contemporane poate fi într-un fel asimilată imaginii răsturnate a tabloului științei.

Abandonarea perspectivei într-o anumită zonă a picturii moderne, particularitate ușor sesizabilă, dincolo de faptul că e un simptom al acestei scufundări în spațiile interne ale culorii, desenului etc., „corespunde” ca imagine răsturnată spulberării tabloului tridimensional asupra lumii. Se „conceptualizează” (tablourile, de exemplu, se intitulează și „reprezintă” : *Ritm, Energie*, sculpturile : *Mișcare, Timp*, poezia trece în ipostaze hiperboreene etc.), reflectările lumii interioare, care constituie, într-o mare măsură, substanța noilor creații literare și artistice, numindu-se, printr-o deviație de limbaj, abstractizare, deși în realitate este vorba de o manifestare de „concretism”, formă specifică de ratare a concretului logic. Formele cele mai pregnante ale acestui concretism sînt exemplarele *pop-art* și colajul, dar și alte curențe ale artei moderne se ilustrează sub această zodie. Căutarea, prospectarea unei realități mai vaste și a unor mijloace de expresie noi nu pot fi nici ele ignorate ca argumente ale apariției și dezvoltării acestor forme. Sînt „extrase”, din ciclul expresiilor formalizate, figurile geometrice, culorile, dispozițiile sonore, aleatorii etc. În ascensiunea ei spre puritatea ideii, forma se frînge devenind „opera-obiect”, „opera-serie” sau, în numeroase variante, pur și simplu „opera-semn” (tipografic sau nu).

Tendința care guvernează în parte acest proces, și anume repudierea reflectării din însuși mecanismul creației literare sau artistice, duce și la necesitatea schimbării vocabularului critic, a modalităților de valorificare socială a operei. Puternic se resimte așa-numita semnificație (despre care W. V. Quine nu greșea — referindu-se însă la altceva — spunînd : „această noțiune de semnificație este un licurici care piere de îndată ce vrei să-l apuci” — în *Le Mythe de la signification*), o mare parte a uzajului lingvistic trecînd într-o stare de inadecvare. Dusă la limită, tendința a provocat distrugerea legăturii cu realitatea și, pe această cale, „căderea în arid sau absurd”¹. Răsturnată în concretism, atracția abstractului nu e decît un moment între momentele evoluției artei, bogat și el în sugesti-

¹ P. Strawson, *Analyse, science et métaphysique*, 1956.

ile sale. Produsele născute sub semnul său își dovedesc valoarea în măsura în care intră în complexe semnificative social-istorice, în măsura în care se racordează practicii umane, ca sursă de valoare în general. În plus, se ilustrează astfel, din nou, că progresul nu urmează întotdeauna linia dreaptă, caracterul său contradictoriu definind, de fapt, și modalitatea omenască a cunoașterii.

O mutație de termeni, ca cel amintit în rîndurile de mai sus, s-a petrecut cu privire la caracterul așa-zis rațional, „științific” (chiar !) al unora dintre noile curente.

Pătrunzînd în dialectica manifestărilor artei moderne, descoperim — ne aflăm doar aici în regatul paradoxului — caracterul acut senzorial al acesteia, dacă nu cumva chiar faptul că, pe linia aceasta, avem, într-o analiză istorică, un adevărat punct de vîrf. Dacă vreme îndelungată degetele au pipăit lutul (imaginea este, de bună seamă, figurată), furîndu-i forma, urmînd aspirația reproducerii conținutului naturii — principiul „natura naturata” —, acum ele dislocă materia sensibilă interioară, îndrăznind la actul creației însăși. Momentul e acela al unei „natura naturans” — doar aparentă revenire la condiția primară, de fapt un act vizînd demiurgicul și afectînd o deosebită participare senzorială. Eliberarea de canoanele tradiționale ale artei (indiferent dacă e vorba de „tăietura de aur”, decalogul scolasticii etc.) se înscrie sub aceleași tendințe.

Cred că și o a treia particularitate este aici revelabilă, cu atît mai mult cu cît, fiind dusă uneori la extrem, ea s-a erijat în semn heraldic al artei și literaturii noi. Creația este și un act de comunicare. Formele și amploarea comunicării acesteia au variat imens în cursul timpului, dînd naștere, și altădată, erorii de a fi considerate ca elemente caracteristice, componente chiar ale unui cod. Așa s-a născut teoria artei ca formă a magiei, tot așa credința potrivit căreia creația rămîne o punte între om și divinitate ș.a.m.d. Adevărul este că modalitățile dialogului dintre artist și lume reflectă condiționarea social-istorică a artei. Idealului profund omenesc al confruntării artistului cu societatea, și pe această cale al valorificării sale, i s-au opus în lungul timpului numeroși factori. Urmarea

a fost și crearea acelei „bariere psihologice“, care în cele din urmă a minat dialogul direct, l-a înlocuit prin forme mediate. Sigur că față de opera aflată în stăpânirea unui mecenat (și astfel de „uz propriu“, adică sortită unui dialog anemic) a urmat o evoluție spectaculoasă, dar idealul afirmat uneori e mai aproape de vechiul model al contactului cu arta.

Ca urmare a accentuării caracterului vizionar al creației moderne, dialogul a fost curmat mai mult ca oricând în istoria creației. Curente de avangardă au câștigat (uneori prin mijloace efective de luptă) expozițiile, galeriile, străzile. Cât privește *conștiințele*, artiștii sînt aproape unanimi în a considera realizările lor arme cu tragere lungă, menite a-și atinge ținta peste un timp mai scurt sau mai lung. În acest fel dialogul a devenit, sărăcindu-se treptat, un monolog; ardoarea colocviului a fost înlocuită cu tensiunea solilocviului. Chiar formele artistice frecventate în deceniile din urmă ilustrează procesul. În teatru, a cărui condiție este de două ori aceea a dialogului, monodrama s-a instalat, în forme degghizate sau nu, un număr imens de eroi, din toate curente contemporane (teatrul absurdului, al furiei, chiar cel etic brechtian) ilustrînd ceea ce se cheamă incomunicabilitatea în societatea contemporană a consumului.

Muzica, prin abolirea, în anumite zone ale ei, a melodiei, a îmbrăcat „cămașa morții“, condiție tragică a slujirii unui ideal înălțător — găsirea de sine și afirmarea stăpînirii unui continent de expresivități mereu în dilatare. Sigur că dramaticele confruntări prin care a trecut conștiința omenirii în această epocă nu pot să-și afle corespondentul în aceeași formă a discursului melodic, ca aceea pe care au impus-o romantismul sau clasicismul. În același concert, o sonată de Bach și *Supraviețuitorul Varșoviei* nu se exclud una pe cealaltă, se prelungesc în spiritul și esențialitatea lor, laice cum natura însăși, angajate precum omul în succesiunea determinărilor în cadrul cărora se naște. Prin Boulez (și nu numai cu *Ciocanul fără stăpîn*), Penderecky, Messiaen, evanescența se accentuează pînă la a fi, considerată pentru timpul prezent, o ruptură. E tot un monolog în care simultan *formă și conținut* își proiectează virtualitățile imanentei într-o transcendență greu de apreciat, dar, în nici un caz, de ignorat atît prin

efectele tonice ale descoperirii, cât și prin cele posibil nocive. Strigătul de beton al arhitecturii cândva iscate în jurul Bauhausului, și proliferat de Le Corbusier ca și de Kenzo Tange, a trecut în fond printr-o evoluție similară.

Această formă mediată de dialog, transferarea replicii în viitor (și trecerea ei necesară sub zodia contingentului), este totodată însoțită de accentuata difuziune a artei — și nu numai a aceleia de configurație minoră — în manifestările cotidiene ale vieții. Se manifestă fenomenul uriașei popularități a unor creatori, fără ca această popularitate să iradieze și asupra operei.

Se numește astfel raționalitate ceea ce corespunde percepției sensibile din spațiul interior al artei și care, ca urmare, rămâne funciamente un act senzorial. Teza despre pătrunderea raționalului în artă, în această situație, trebuie privită ca o metaforă. Un om pe lună, după toate cunoștințele noastre actuale, spune : „Merg spre...“, dar, în realitate, va : „zbură...“. Cubismul lui Picasso, atât de des invocat ca imagine sensibilă (dacă nu cumva sensibilizată ar fi mai potrivit ?!) a viziunii relativiste asupra spațiului (de data aceasta nu numai interior), se află exact în această postură. Negația, creatoare (dar nu în sensul creației științifice, ci de valori estetice) a raționalului, travestirea sa sensibilă, cum am decis să-i spunem, a reprezentat de fapt un nou moment al subiectivității. Termenul de comparație al metaforei s-a schimbat ; însăși metafora a devenit la rîndul ei un termen contras. Succesiunea aceasta nu e mult deosebită de cea care ne-a dus de la imaginea ptolomeică asupra lumii la cea actuală. Ca depozit imens de metafore uzate, limbajul prezintă, pe verticala structurii sale, o splendidă sedimentare a urmelor unor civilizații ce au fost. Niciodată, poate, arta și literatura n-au putut fi explorate cu mai mult folos decît astăzi, într-un asemenea fascinant drum prin timp. Aventura metaforei continuă pînă și în „căutarea timpului pierdut“.

Travestirea sensibilă nu se limitează, însă, numai la raționalul științei. O semnificativă reacție are, de pildă, loc față de filosofie. Este cunoscut faptul că aceasta, vehiculînd încă de la Platon ideea de apriorism, a încercat să pro-

pună artei un cadru (nu numai categorial) anterior experienței. Nu puține manifestări programatice ale noilor curente artistice și literare au vehiculat ideea înlocuirii filosofiei cu arta (formula lui Gorki chiar, de altă finalitate: „Estetica este etica viitorului“, neevitând o asemenea implicație), a asumării scopurilor și modalităților sale. Hegel preciza, dimpotrivă, o transcendere a artei în filosofie, deși, în cele din urmă, ambele direcții nu reprezintă decât tot o metaforă. Prelungită în limbajul esteticii, metafora își împlinește și aici funcția de element de unitate și continuitate. Ascensiunea ei în teoria artei nu face decât să întărească ceea ce se numește caracterul creator al acesteia. Necesitatea estetică, deși manifestată ca necesitate logică, aplicându-se unui obiect cu o gnoseologie aparte, eliberează ideea din zona faptelor ce au condus la ea, execută o sinteză analitică, distilează esența fenomenelor căutând mecanismul (din domeniul artei) de reproducere a fenomenelor esențiale. „Metafizică“, „idealistă“, „subiectivă“ — inutil, firește, să insistăm asupra modului plastic, figurat al expresiei —, estetica tinde spre puritatea conceptelor și independență axiologică.

Între statutul de logos *apodiktikos* (demonstrativ) și cel *epistemonikos* (producător de știință), estetica parcurge un drum al alterității. Necesar. Conținutul ei impur nu rezultă, însă, de altundeva decât din caracterul ei concret-istoric (și pe această cale, cu necesitate, social). Ca și artistul, esteticianul nu mai desfășoară termenii metaforelor sale (sau ai silogismelor). În fond, mai caraghios decât un om consultând tabla înmulțirii ni s-ar părea cineva judecând cu creionul în mână, într-una din figurile modului Celarent sau Barbara. Caracterul coerent, compatibil al judecăților noastre, nu mai trebuie (de cele mai multe ori) argumentat prin desfășurarea schemei silogistice. La fel în cazul metaforei. Nu mai procedăm la o comparație, la reducerea ei, la substituirile operaționale pe care analiza (structuralistă, mai ales) ține să le descopere. Mai mult, ori de câte ori se descoperă mecanismul metaforial din întregul unei imagini, nu putem să ne refuzăm impresia de contrafăcut.

Există, însă, în tendințele centrifuge ale artei moderne, și una care valorifică valențele, metaforice și ele, ale prezentării mecanismului însuși. Specia „infantilă”, „naivă” a artei, ilustrează tendința desfășurată în pozitivitatea sa. Artiștii plastici ai curentului fixează, ca un Chagall, de pildă, termenul raportărilor la universul natal al copilăriei. Starea de agregare metaforică a imaginilor este o stare de proximitate. Temă biblică, lirică, filosofică, toate sînt reduse la o metaforă arhetip, nemascată. Evidența termenilor metaforei e de natură să asigure acel flux specific de tristețe, de gingășie și fabulă, care constituie universul marelui pictor. Îndrăgostiții din „ceasul cu aripa verde” trăiesc clipa, zburînd într-un univers înghețat la imaginea infantilă. Două categorii distincte de timp se întîlnesc constant, interferează, dislocarea sensurilor operei încercînd însă să iasă din temporalitate. Întregul e o metaforă a cărei parte este chiar tehnologia elaborării. „Negativitatea” (termenul are aici un pronunțat grad de convenționalitate) tendinței de a lăsa expus mecanismul decantării metaforice este caracteristică acelor curenți și tendințe care se nutresc din ambiția demitizării. Fără o anumită ordine, iată aici deromantizarea, teatralizarea, *happening*-ul — modalități de expresie în care chiar forma este lăsată într-un anume grad de nedeterminare. Aventura metaforei cunoaște în aceste cazuri momente critice. Ideal, se încearcă totala ei repudiare. Piesa istorică — propunînd imaginea eroică a personalității — este rescrisă în forme curățate de balastul oricărei contribuții *deus ex machina*. Limbaj, momente, conflicte, toate sînt reduse la scara firescului; să vorbească înfrîngerea despre erou, să-l vedem umanizat în momentele banale. Ba chiar să-l punem să rostească tiradele atribuite pînă acum, topindu-le solemnitatea în hohotul de rîs al lucidității. Detașată în fragmente constitutive și apoi relipită, uneori cu intenționată alăturare sarcastică, metafora suportă supliciul cu o grație care poate fi numai a ei. Mai mult, uneori ea se constituie, din motiv de atmosferă sau fundal, în personaj. Sensurile proprii ale componentelor sînt luate ca atare, acțiunea trece din domeniul figurativului în cel non-figurativ, cu o naturalețe care ferește spectatorul de orice șoc.

Dialogul ceasornicarului cu mesele părăsite, dialogul meselor cu scaunele, al scaunelor cu Luna, al Lunii cu timpul, apoi al culorilor, al sunetelor, într-o excelentă piesă pentru teatrul de păpuși aparținând scriitorului bulgar Ivan Teofilov, este un exemplu ce ne vine la îndemână. Dar altele pot fi, de asemenea, cu folos evocate, *Picătura* poetului Marin Sorescu (în întruchiparea cineplastică a pictorului Sabin Bălașa), filmele canadianului McLaren (și, mai ales, ciudata sa operă cu cifre, *Ritm*), care au dus tendința la apogeu. În fine, literatura unui John Dos Passos sau experimentele lui Maiakovski, mobilurile lui Calder, arhitectura dinamică a lui Kenzo Tange pot servi util, ca domeniu de exemplificare.

Din figurativ în nonfigurativ metafora își prelungește aventura continuând să fie *purtătoare de adevăr artistic*. Nu înseamnă însă că, sub aspectul valorificării social-istorice și al rolului jucat la un moment dat, orice experiență, orice tendință este validă și pozitivă. Nu rareori ceea ce nutrește zborul de la concret la abstract, de la figurativ la nonfigurativ, este temeiul iraționalist, sau cel formalist. În același sens, pledoaria pentru revenirea la forme de artă concretă, figurativă, este unilaterală, uneori vulgarizatoare sau formalistă și ea. Noul „realism” american, de pildă, eșuează deseori în prost-gust agresiv (vezi, în acest sens, *Dokumenta* de la Kassel, 1972).

Subaprecierea necesității umanismului militant al oricărui act de creație, abandonarea într-un lanț inertial de gratuități ori ignorarea finalității artei în genere s-au întruchipat nu numai în formele de *ideologie artistică*, ci și într-o destul de largă serie de opere însăși. Față de acestea motivul unității prin metaforă este inoperant; el nu poate acționa împotriva determinării esențiale a operei de artă (sau literară), și care este aceea a conținutului ei. *Purtătoare de adevăr* sau *fals* (când este în acest fel constituită), *metafora nu este ea însăși creatoare a acestuia*. Intenționalitatea se manifestă la nivelul ei ca un semn pe care îl conservă. Ca simbolistică, deși cu un profil aparte, metafora nu se poate eschiva de la acel avertisment rostit de Lenin: „Trebuie spus că ea (simbolistica, n.n.) este uneori un mijloc comod de a te dispensa de necesitatea de a sesiza, de a arăta, de a justifica determină-

rile conceptelor (*Begriffsbestimmungen*) ; or, tocmai aceasta este sarcina filozofiei¹. Sigur că sinteza nonfigurativului nu s-a petrecut dintotdeauna la fel. Față de forma naivă (și încă nedesăvârșită ca atare) a trecerii în moarte înfățișată în *Iliada* („o umbră pe care nu o poți strînge fiind ca fumul“, XXIII, 100), care păstrează însă statura, trăsăturile celui care a fost, dar nu are diafragmă, avem chiar în *Odiseea* o altă viziune. Anticlea către fiul ei : „Dar aceasta este soarta oamenilor cînd au murit, / căci nu au carne, nici oase și nici mușchi“ (XI, 219). Recunoașterea fiului are loc numai după ce îi dă lui Ulise să bea sînge. Caracterul mărginit al viziunii asupra lumii înseși blochează chiar apariția metaforei (în celebrul sens sintetizat de Aristotel). În schimb, filosofia își începe existența ca metaforă. Anaximandru — autor al unei viziuni ce degajă abstracția materiei ca atare — sau Heraclit putînd fi, fără greș, considerați poeți și nu orice fel de poeți, ci premergători ai acelei poezii contemporane căreia îi spunem filosofică. „Divinul cuvînt“ — cum îi spunea Hölderlin — *ben diapheromenon beauto*, „unul care se diferențiază de sine“ — al formulei heracliteene pare un vers scris astăzi. Nu-i lipsește un anumit ermetism, rezultat al maximei comprimări, expresie a unei enorme densități. Nu-i lipsesc libertatea asocierii și nici rigurozitatea sensului, nu-i lipsește o anumită stranie muzicalitate, un ritm care este al adevărului său. Ce înseamnă acest „unul care se diferențiază de sine“ — o știm acum exact : Dedublarea unicului și cunoașterea părților lui contradictorii ; unitatea identității și diferenței ; identitatea concretă. Dar, oare, explicitat versul heracliteean nu ne apare mai sărac decît în expresia sa inițială ? Metafora readusă la lanțul ei constitutiv, explicitată, așadar, nu suferă un fenomen de degradare ? Nu este întregul operației asemănător procesului radioactivității, în urma căreia izotopii plumbului sînt chemați să reprezinte, ca punct terminus, nu numai elementele care au fost — nu întîmplător ca apogeu al tabelii lui Mendeleev —, dar chiar desfășurarea metaforei ?

¹ *Caiete filozofice*, ed. 1952, p. 109.

Oricât de retorice ar fi întrebările acestea, ele merită, totuși, să fie formulate. Merită, pentru că nu sînt în esență altele decît cele stîrnite la operația explicitării unui Ion Barbu, Mallarmé, Rilke, Trakl. „Sfînt trup și hrană sieși” — metafora descinde parcă din excelenta formulă a dialecticii heracliteene ; sau din acele capodopere ale picturii, sculpturii, muzicii, cinematografului sau teatrului de intenție nonnarrativă.

În același timp frapează și faptul că metafora reflectă simptomatice drept stadiu actual al unei zone a poeziei idealul autoexprimării. Nu altfel stau lucrurile cu pictura, cu sculptura sau cu muzica, aflate într-o anume întoarcere în sine. Refuzul manifest al didacticismului, apodicticului, învăluite sau nu în mantia anecdotei (refuz susținut prin cunoscuta formulă a deliteraturizării, deși literatura la rîndul ei se desolidarizează de anecdotic și retoric), a dus la subordonarea vremelnică — sîntem siguri — a conținuturilor definite exprimate ca și a raportului operei față de realitate. Chiar în mecanismul social al circulației operei artistice a intervenit un moment de înghețare. Din întreg ciclul comunicației între creator (prin intermediul operei) și societate (reacționînd spontan axiologic sau prin intermediul purtătorilor săi de cuvînt, operînd critic), a fost exacerbat momentul creației. Apropiată mult de obiectivul sensibil, imaginea restituie nuanțe, este ea însăși fapt afectiv, dar nu e decît moment între momente — poate cel mai dramatic, dar sigur nu cel mai important în suita realizării operei înseși. Aceasta în loc de a transmite, de a susține un dialog, ajunge să fie ecoul personal al creatorului, *și vocea și urechea totodată*.

Pășind pe teritoriul analogiei cu silogismul, frapează posibilitatea adaptării, în anumite limite, a criteriilor sale de clasificare. Deși în esență inoperant, procedeul e menit să reflecteze mai adînc particularitățile operatorii, conservarea valorii de adevăr (sau fals). Ca enunț, adică logos, silogismul se ridică de la apodictic prin epistemologic la dialectic. Metafora nu poate evita nici ea momentul sofistic — *eristikos* — atunci cînd se instituie din probabilități aparente, înșelătoare. Peste întregul ei tronează dubla condiție a ade-

vărului — și care e acela al formei, dar și al conținutului (*vi formae, vi materiae*).

O asemenea problemă de suspectă enunțare, cum a fost aceea a decalajului între formă și conținut (deși pentru opera dată este un nonsens — dacă nu cumva chiar o imposibilitate — să faci descompunerea și comparația), poate fi reformulată infinit mai eficace în termenii premiselor. Sigur că nu e vorba decât de modul operator, sugestiile meritând valorificarea mai mult decât manifestarea proprie.

Pe aceeași linie se impune sesizarea mecanismului metaforic atât ca inducție, cât și ca deducție. Sesizarea celor două curente contradictorii afirmă, sub un alt unghi, caracterul plauzibil al clasificării date de Blaga. Mai mult, se instituie chiar o imagine a mișcării metaforei înseși, a trecerii sale din condiția plasticizantă în cea revelatorie (și invers). Complementaritatea obligatorie a inducției și deducției (despre care Engels vorbea pe larg în *Dialectica naturii*) se întinde și asupra complementarității celor două tipuri de metaforă. Am depășit, este limpede, aventura metaforei ca atare (și depășirea s-a mai produs de câteva ori până aici, pentru că din întregul procesului gnoseologic nu se poate extrage, în stare pură, nici o verigă fără a antrena și altele). Sîntem într-un punct de virtualități, dar de speriat nu e lipsa exemplurilor („observația empirică nu poate constitui niciodată prin ea însăși o dovadă satisfăcătoare a necesității” — Engels, *op. cit.*, p. 232), cât sensul pe care-l indică. Deși ne aflăm în epicentrul cutremurului citațional, un orizont nou, complet opus, se înfățișează. „Inducția, cînd pornește de la esențial, se confundă cu deducția.”¹ Acumularea informațională, atât de specifică acestei epoci, nu poate duce decât la sufocare dacă nu e însoțită de perfecționarea instrumentarului analitic, a criteriilor de apreciere. Atît arta ce reflectă aceste acumulări (recepționate uneori haotic) cât și o artă deductivă, simbolizantă, categorială, pe care atît de vag și uneori de impropriu în terminologie o prevedea Hegel, sînt realități

¹ Ath. Joja, *Studii de logică*, Edit. Academiei, 1962, p. 138.

pe care estetica sau metaestetica nu le pot ignora. (Ambiția dintotdeauna a artei a fost aceea a axiomei deductive : *dictum de omni et nullo*, și dacă în continuare discuția nu ar fi exagerat de tehnică — deducție analitică, sintetică, mecanism și valențe —, s-ar putea lua în considerare și întruchipările structurale posibile ale metaforei noi.) Aventura, dincolo de orizontul actual, deși de sfera contingentului, merită, cu riscurile firești, abordată. Ca un adevărat *Jani bifrontis imago* — după celebra formulă a lui Virgiliu —, metafora rămâne de veghe la poarta zilei și a nopții, mediind între adevăr și rațiunea sa nouă, misterioasă, răzbunînd pe de o parte insuficiența expresiei directe, sau, pe de alta, rezultînd „din modul specific uman de a exista“, „din existența în orizontul misterului și al revelării“¹. Poate că, dintre toate manifestările creatoare, poezia este aceea care, ca totdeauna în istoria artei, face opera de pionierat în acest nou orizont. Ca „raport între viață și lume“, „între vis și dragoste, între dragoste și necesitate“, cum o vedea Paul Eluard, ea dă singelui nostru „dynamismul focului“. Dar aceasta e o caracteristică fenomenală. La nivelul mutațiilor esențiale, evenimentul decisiv pare faptul că „poezia va fi făcută de toți“. În locul unui inventar al ideilor cuprinse în eseul lui Eluard, mai bine un citat, fie el și, oarecum, copios :

„Poeții adevărați n-au crezut niciodată că poezia le aparține doar lor [...]. Impulsul funcției—limbaj a fost dus pînă la exagerare, pînă la exuberanță, pînă la incoerență. Cuvintele exprimă lumea și cuvintele exprimă omul, ceea ce vede și simte omul, ceea ce există, ceea ce a existat, ceea ce va exista, antichitatea timpului, trecutul, viitorul vîrstei și clipa, voința, involuntarul, teama și dorința a ceea ce nu există, a ceea ce va exista. Cuvintele distrug, cuvintele prevăd ; închise sau lipsite de legătură, nu folosește la nimic să le negăm. Ele participă toate la elaborarea adevărului. Obiectele, faptele, ideile pe care le descriu se pot stinge, lipsite

¹ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Buc., 1937, p. 41—42.

de vigoare, ele vor fi cu siguranță înlocuite prin altele pe care le vor fi suscitât accidental, și care, acestea, vor atinge întreaga lor evoluție. Oamenii au devorat un dicționar, și ceea ce numesc ei există. Innominabilul, sfârșitul a tot, nu începe decât la frontierele morții imaginabilului. Puțin contează cel care vorbește și puțin contează chiar ceea ce spune. Limbajul este comun tuturor oamenilor, și nu diferențele de limbă [...] sînt acele care riscă să compromită grav unitatea umană, ci această interzicere, totdeauna formulată în numele rațiunii practice, contra libertății absolute a cuvîntului. Trec drept nebuni cei care susțin că există o mie de feluri de a vedea un obiect, de a-l descrie, o mie de feluri de a-ți exprima dragostea, bucuria, teama, o mie de feluri de a consimți, fără a rupe o ramură a arborelui vieții. Inutili, nebuni, bolnavi, cei care culeg, reproduc, interpretează vocea umilă care plînge sau care cîntă în mulțime, fără a ști că este sublimă. Nu, poezia personală nu și-a trăit încă timpul [...]. Dar am descoperit deja că orice lucru poate fi un poem.

[.]
Fiecare om este frate cu Prometeu. Noi n-avem o inteligență deosebită, noi sîntem ființe morale și ne situăm în mulțime.“¹

Golurile sculpturii lui Moore, montajul *abisal* al filmelor lui Rice, ritmurile lui Klee, serialismul muzical n-au făcut decât să exploreze, pe planul forme, într-o viziune asupra artei însăși pe care n-au vrut s-o schimbe, cum nici raporturile ei de intercondiționare cu membrii societății n-au fost supuse unei reformulări. Dacă nu putem anticipa asupra înfățișărilor particulare ale artei viitorului, nu înseamnă că, în același timp, n-avem suficiente temeuri să vedem în : „Poezia va fi făcută de toți“ momentul cel mai tulburător al aventurii metaforei și, în orice caz, ieșirea din impasul adîncirii în spațiul interior. Cuantificat în toate nivelele sale, raportul conținut-formă nu poate evolua (și nici n-a evoluat) sub semnul deplinei unități, a deplinei concordanțe. Inde-

¹ Cf. *Préface à : Poésie involontaire et Poésie intentionnelle*, Paris, 1942.

pendențe și dependențe, absolute și relative, manifestate deosebit în succesiunea momentelor definitorii și-au lăsat amprenta și asupra metaforei, considerată ca nucleu constitutiv al artei și literaturii. Dacă am insista asupra conținuturilor determinate ale tropilor, am avea deseori decepția transformării aurului în nisip. Aceasta pentru că, mai mult decât la nivelul operei (cum demonstrase cu limitele cunoscute B. Croce), unitatea contradictorie formă-conținut nu este reductibilă. Ne găsim ca în cazul luminii-undă și corpuscul — dar nu prin succesiune, ci simultan, nu înghețat în model definitiv, ci mereu perfectibil, mereu infirmat într-un proces de practică ce-și mărește el însuși orizontul.

„Nota nu e copia unui sunet“, își nota Moritz Schlik, lăsând să se înțeleagă că ar fi doar expresia formei sale. Să nu ne lipsim de consecințele analizării cazului. Nota, parte a unui sistem de semne, element de limbaj deci, este mai strict, mai univoc determinată decât cuvintele. Uzînd de întregul sistem de coordonate înscris la cheie, putem socoti, cu o bună aproximație, că există un izomorfism al sistemului natural de sunete și a celui convențional al scriiturii muzicale. Fie aceeași notă intonată de vocea omenească, de flaut, vioară, pian... Frecvența controlabilă pînă la ordinul fracțiunilor de milionime, cu mijloace electronice moderne, se arată a fi perfect reproductibilă. Dar sunetul este numai frecvență? Sau numai frecvență și amplitudine? Zona imponderabilului, deși mult limitată față de aceea a cuvintelor, rămîne zona aventurii metaforice. Și ea nu este, obiectiv vorbind, deschisă numai spre interior, ci și spre exterior. Dacă nu cumva mai ales spre exterior. Falsitatea premisei: „Cunoașterea este adjoncțiunea unor simboluri la obiecte“ nu echivalează, desigur, cu interdicția principială a adjoncțiunii înseși. Dincolo de biunivoc, artistul dobîndește libertatea creatoare a interpretării. Fără aceasta, după Beethoven, n-ar mai exista decât cititori de partitură amenințați de perspectiva descoperirii unor mijloace mecanizate de lectură.

Iată dar metafora eliberîndu-se de solul original al operei, căutîndu-și trecerea din virtualitate într-o nouă actualitate, derivată, dar cu nimic mai puțin semnificativă decât cea

dintâi. Între poet și cel care trezește metafora la viață cîntînd-o, primordial rămîne cel dintâi. La fel, în toate artele, fie că e vorba sau nu de un factor mediator cum este actorul, cîntărețul. Actul tranziției de la *virtual* la *potențial* schimbă deseori raportul conținut-formă mai ales la nivelul operei; mai jos, în elementele constitutive (opera nefiind o sumă), mutațiile au loc infinit mai greu. Nedislocate în adînc, nucleeele schițelor lui Caragiale n-au trecut, în anumite momente ale interpretării lor scenice, în mișcarea calitativ nouă centrată pe ideea unei viziuni a teatrului absurdului. În schimb, intuit încă acum 35 de ani de către Steinberg, „modelul” grotesc al piesei *D'ale carnavalului* s-a împlinit copios într-o reprezentație (semnată în calitate de interpret coordonator de către Lucian Pintilie) semnificativă pentru acuitatea metamorfozelor metaforei dramatice în metaforă scenică.

Nu în afara cazului acesta este și raportul între știință, ca o carte a naturii la un moment dat, și artă. Metafora științifică primordială, chiar apriorică în sensul antecederii absolute a oricărei practici estetic-creatoare (și în general teama de termenii compromiși n-ar trebui să ne conducă la dihotomii absurde de vocabular), se oferă unei interpretări artistice fie direct, fie prin contactul cultural obișnuit al membrilor societății în formele cunoscute de instruire și propagare. Un fizician de talia lui Heisenberg descifra în cartea sa *Natura în fizica contemporană* (*Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*) cîteva din straturile aventurii contemporane a metaforei. Universul, demult nonfigurativ, abstract, avut în vedere, comportă viziuni esențial noi. Muzica sferelor își dobîndește un echivalent nu mai puțin emoționant în microunivers, în zona structurilor fine. (Acesta e însă un simplu exemplu și nimic mai mult.) Nu e vorba de ilustrarea sensibilă a științei, ci de asimilarea spiritului ei, a filosofiei pe care o degajă sau în numele căreia descoperă și supune natura. Poate că, în urma frecventării acestui orizont, arta nu a dat încă acele capodopere care să constituie echivalentul modelului relativist al lui Einstein, sau al principiilor cibernetice stabilite de Norbert Wiener. *Cumințenia pămîntului* a

lui Brâncuși mărturisește însă, de pildă, chinuitoare întrebări. Ea este „împietrirea unui gând ce făcea parte din visul lui Brâncuși [...] gândirea și materia, plasmă și germen fură ele deodată ivite? Ori succesiv [...]”. (Citat după V. G. Paleolog.) Este implicată, deci, problema raportului ontologic om-natură. Exemplul, semnificativ în sine, comportă însă cu folos o încercare comparativă pentru că „tema nu este, istoric, prima dată tratată de Brâncuși”. „Enigma” (pe care încearcă să o rezolve esteticianul I. Pogorilovski: *Cumințenia pământului — o enigmă?*) nu este alta decât aceea a succesiunii de interpretări sensibile ale metaforelor științei. În aceeași succesiune, tema faustiană parcurge traiectoria tulburătoare din legenda medievală în poemul lui Goethe, pentru ca Thomas Mann să o fructifice singular, dintr-un cu totul nou orizont uman.

Comoditatea ne oprește la motivul temelor reluate, dar însăși variația temelor este sugestivă. Hamlet — ca prinț al răzbunării (prinț al cunoașterii), Bérenger, ca rege care moare (produsul supracunoașterii), Ham și Olow, cuplu dual (așteptarea resemnată), Manole-Elonam — cuplu antagonic (înfruntarea principiilor unilaterale) etc., iată, fără nici o intenție de clasificare sau progresie, exemple culese dintr-un domeniu poate dintre cele mai puțin răscolite de furtuna metaforelor științei.

Aventura metaforei, de la figurativ la nefigurativ, nu poate ocoli trecerea de la viață la moarte. Boris Pasternak descoperea prea târziu: „Că versul și ucide — n-am visat, / când i te dăruie fără de măsură”. Acceptând sau nu (și noi avem motive să ne oprim la ultima posibilitate) viziunea de cataclism asupra artei invocată de Claudio Argan, n-avem de ce să facem rezerve privind distincția tărimurilor. Este, într-adevăr, o trecere de la distinct la indistinct, prelungirea noastră în dincolo de noi rămânând prin excelență metaforică: „Și-așa când se sfârșește arta, respiră țărna și destinul” (același Pasternak).

Înseamnă că nu este obiectiv posibil să aflăm domenii ale realului și imaginarului improprii artei sau neexplorate de aceasta. Mișcarea acoperă tot; modul de existență a materiei

Își găsește tot mai semnificativ reflectarea. Conștiința mișcării se impune chiar ca temă menită să predominie în peisajul viitor al artei și literaturii. Față de acest peisaj, momentul concentrării spre sine, al acestui narcisism deloc pasiv, tragic chiar în perioadele sale de vîrf, moment al conștiinței de sine și al mișcării limitată la spațiul interior, nu e poate decît o treaptă necesară, negație între negații, dar, cu atît mai mult, element constitutiv al mișcării particulare care se numește evoluția și perfecționarea artei. Cu cîtă satisfacție ar înregistra Hegel (după fireasca, dar obiectiv necesara deziluzie al eșecului truditei construcții arhitectonice a sistemului său) confirmarea aserțiunii sale dialectice: totul e un silogism, adică mișcare. De bună seamă, nu mișcare de la sine, prin sine, pentru sine. Aventura metaforei continuă: necesitatea artei dispare, numai o dată cu propria noastră dispariție. Ca specie.

CONCEPTE ȘI DETERMINĂRI

CONCEPTE ȘI DETERMINĂRI

„Conceptele ca *înregistrări* ale diferitelor laturi ale mișcării, ale diferitelor picături (= «lucruri»), ale diferitelor «șuvoaie»...”

(V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, p. 116)

Cît anume din structura obiectului supus cunoașterii și stăpînirii se reflectă în structura uneltei (a instrumentului) cu care operăm asupra sa, cît și în succesiunea operațiilor ținînd de demersul gnoseologic, nu se poate aprecia decît ulterior acțiunii noastre. Instrumentele aparținînd sferei practicii spirituale — metodele, limbajul, legile logicii, categoriile etc. — reflectă în fiecare moment al punerii lor în valoare nu numai o simplă adecvare — în limita raportului funcție-formă —, ci mai mult, și anume progresul conștiinței de sine a omului. Ca „ființă generică” (Marx), care, în procesul autocreerii vieții sale, își depășește continuu individualitatea, obiectivîndu-se într-o „realitate de sine stătătoare”, omul pune în evidență faptul că sensul activității sale este nu numai manifestarea trăsăturii caracteristice a mișcării sociale de a avea o determinare obiectivă, ci și expresia capacității, istoric mereu sporită, de autodeterminare. Raportul între conținutul reflectat și cel axiomatizat al uneltelor sale, materiale și spirituale, se schimbă continuu. În momentul în care structura obiectului se reflectă esențial în structura uneltei și, în plus, această structură este considerată funcțional, se naște posibilitatea unui demers generativ, al unei serii noi de obiecte în care o nouă adecvare, de data aceasta mai presus de aceea a adecvării la structura obiectivă și independentă a acestuia, este nu numai posibilă, dar reprezintă scopul operației de multiplicare, asumate. Precumpănitoare e, în acest caz, finalitatea practică. Noile obiecte, în exercițiul lor

funcțional, nu sînt cîtuși de puțin artificiale, convenționale. Seriile permutaționale înscrise în programul unui calculator amintesc, de bună seamă, de procedeele axiomatizării. Se transferă, în acest caz, conținutul obiectiv al fenomenului apropiat prin cunoaștere, într-un alt conținut, obiectiv și acesta, al funcției în vederea căruia este „multiplicat” și „selectat”. Axiomele nu sînt nici ele acte de „liber arbitru”, determinismul alegerii lor marcînd întregul șir de dezvoltări ale sistemului astfel constituit. Gradul real de convenționalitate, cuprins în structura oricărui sistem de acest fel, nu este un dat ; el se pune în evidență abia în actul comunicării — act fără de care, cu certitudine, arta nu se poate legitima ca atare. Identificarea aspectului fizic al semnului (semn, ca unitate de bază a limbajului) cu informația (complex determinată) pe care o conține (structurînd-o uneori) duce la cel puțin două concluzii eronate, care privesc mașinile electronice de calcul și aparatele (*device*) în general. Anume : 1) negarea capacității de a modela gîndirea umană (în subsidiar afirmația că aceste mașini nu pot reproduce decît aspectul material al gîndirii, ori acesta, fiziologic fiind, nu este decît modelat, în operații logice) ; 2) negarea capacității de a reproduce aspecte calitative.

Relațiile logice care alcătuiesc hrana mașinii nu sînt, evident, pur cantitative și nici pur raționale. De la calitățile sensibile ale lucrurilor și pînă la sensibilul *afectiv* (în limitele date), exprimate tot informațional (deci nu obligatoriu material), mașina prelucrează, programată sau autoprogramîndu-se, un imens repertoriu. După cum o explicație cauzală, concretă și istorică, trebuie, în principiu, să explice pentru ce un anumit sistem de semne și nu altul au desemnat o anumită limbă naturală, tot așa, în raport cu sensul limbajului mașinii (în faza programării întîi și apoi în faza valorificării), adică al conținutului, o determinare există. Dacă am face abstracție de complexul fonetic sau grafic, socotindu-l întîmplător, ne-am situa, desigur, în orizontul logicii în care se poate exprima una din legile acesteia în mai multe feluri, fiecare în parte convențională, codificînd însă un anume *conținut* precis, o *relație determinată*. Adică o *structură*.

Cum diferite forme ale aceluiași conținut pot avea o structură comună, structură ce leagă forma (arbitrară și, în ultimă instanță, convențională) și necesitatea launtrică a acestui conținut, urmează că o determinare *semnificativă* ne este restituită (așa cum am mai arătat) doar în raportul *structură-formă-sens*. Rezultă că *demersul structuralist în sine este iluzoriu în fața operei de artă*.

Dacă „niciodată un limbaj nu va putea reconstitui realitatea ca atare”¹, realitatea sa proprie nu va putea fi, de asemeni, niciodată contestată. În această calitate, el manifestă o independență față de care chiar determinarea cea mai evidentă — social-istorică — nu se pune în lumină decât din orizontul genezei sale și, apoi, al realizării funcției ce-l definește. Teoriile ce reduc arta la limbaj și comunicare, cu toate nuanțele lor, nu rețin totuși din mulțimea razelor refractate în prisma conștiinței creatoare decât un mănunchi. Avantajul este evident : apropierea acestuia, cunoașterea intimității sale. Dezavantajul nu lipsește nici el : ratarea întregului operei, a intercon condiționărilor sale interne, facilitarea identificării părții cu întregul.

Analiza logică a cuvântului, în esență analiză a funcției sale de semn și a celei de simbol (iar pe baza acestora a funcției lor comune, dacă o asemenea funcție există), este analiza înțelesului și a semnificației sale. El însuși fiind semn și simbol, este plauzibil să credem în unitatea înțelesului și semnificației, unitate ce se poate realiza însă numai prin realizarea cuvântului însuși, adică în procesul raportării sale la alte cuvinte, a unei structuri deci. *Structură aformală*, relație în sine dintre cuvinte sau, mai larg, dintre orice elemente posibile *nu există*. Forma nu e o condiție de existență a structurii — aceasta ar fi mai degrabă existența *relațiilor* —, dar participă tocmai prin relate, ca forme distincte, la existența structurii. Chiar când o anulăm — operație abstractă — pentru a lăsa doar legăturile interne să radieze, ea continuă să existe, o dată ca suport necesar al acestor legături, apoi ca formă a lor. *Structura nu semnifică, de fapt, prin sine, ci prin formă*,

¹ Ion Pascadi, *Limbaj artistic și cod*, *România literară*, 1, 1970, p. 28.

printr-una din formele sale, aceea pe care tocmai o realizează, dar prin care, totuși, nu se epuizează. S-ar părea că balastăm acum corpul eliberat de atracția analizei exclusive în planul raportului conținut-formă, după ce atâtea eforturi s-au depus pentru a-i elibera virtualitatea ascensională. Parțial, chiar așa se și petrec lucrurile. Dar, cum fixarea definitivă în ancora unei escale înseamnă ieșirea din mișcare, tot așa pierderea ancorei sau navigația sub stindardul neancorării nu promite altceva decât haosul.

Structura și forma ne aduc de veste despre lăuntric și exterior, inteligibil și vizibil, despre esență și fenomen. Forma acoperă structura, adică o realizează tăinuind-o, este carnea sîmburelui și astfel măsura încolțirii sale. Structura semnifică traversînd accidentul acestei carnații, dar semnificația însăși stă nu atît în idealitatea structurii, cît în realitatea conținutului formeii. Forma maschează, în cîmpul artei, orice ține de program, de elaborare. Ea are o anume organicitate, realizează ceea ce prea des s-a considerat dacă nu o provocare, atunci sintagma unei arte decăzute. Arta este *o minciună care ne ajută să cunoaștem adevărul* (Pablo Picasso). Unde forma aduce plinul, concretețea, integralitatea, structura nu e alta decît opusul lor. Hieratismul structurii, ca realitate a operei, nu confirmă decît caracterul ei pronunțat contradictoriu. Opera *ilustrează* raporturi variabile de conținut și formă, dar este raport de structură și formă, în sensul că se constituie și ca imagine a confluenței naturii fizice și biologice a omului, a celei afective și logice, a celei spirituale și materiale, individuale și sociale.

Sufletul omenesc cu rațiunile sale „pe care rațiunea nu le poate cunoaște” (B. Pascal) nu sublimează în structuri, ci în forme. Gîndirea, invers : „operele matematice vorbesc și încîntă, întocmai ca operele pasiunii și imaginației”, scria matematicianul poet Ion Barbu), pentru că lui structurile, în nuditatea lor, îi apăreau în dansul formelor, și nu drept un coșmar logistic sau matematic și nici ca o specie a „somnului rațiunii”.

Cuvîntul numai, fără a mai vorbi de multitudinea relațiilor sale, și poate avea mai multe semnificații. Structura, cu atît mai mult ; polisemia artei, de fapt, o apropiere de sofism.

Într-o lume a limbajului, nu e de mirare că limitele lumii înseși se măsoară apreciindu-l pe acesta (Witgenstein)¹, dar omonimia, amfobilia și cîte alte sofisme *secundum dictione* dau imaginea unei lumi infinite în expansiune continuă. Sofismului îi scapă distincția universalitate-singularitate, inevitabil-necesar, distincția de sensuri. Artei îi corespunde tentativa restituirii universalului prin singular, a inevitabilului prin necesar, a unui sens prin altul. Ne explicăm foarte bine, acum, de ce — mai ales în raport cu arta modernă, care duce la forme acute contradicțiile acestea — examenul logic, din perspectiva exclusivă a unui structuralism, a unei semiotici, a unei estetici informaționale, duce obligatoriu la parțialitatea soluției. Ceea ce se câștigă într-un sens, se pierde în altul. Triada structură-formă-sens nu se recomandă ca reunire, conjuncție a metodelor de ieri și de azi. Ea are de asemeni valoare locală, cu observația că încearcă să depășească modelul artei ca limbaj, ca reflectare sau cunoaștere, admitînd toate aceste funcții. Revenind acum în planul analizei limbajului, să remarcăm că sensul (sau accepțiunea) este unitatea dintre înțeles și semnificație. Înțelesul ne vine prin conținut — și, fără ezitare, vom rămîne convinși de conținutul artei indiferent de puritatea spre care aspiră și care este o puritate nu nonconținutivistă, ci tocmai a acestuia (!) ; el se realizează însă pe calea circuitului închis, al reacției, *în context*. Sensul, ca unitate dintre înțeles și semnificație, se distinge de aceasta din urmă prin faptul că una este *dată* (înțelesul), cealaltă (semnificația) *se realizează*. Empiriștii englezi (St. Mill, Al. Bain), reducînd cuvîntul la semn, îi exprimă determinațiile prin *denotație* și *conotație* (semnificația fiind identică denotației), raționaliștii francezi determină cuvîntul prin *extensiune* și *comprehensiune* (semnificația urmează comprehensiunii ; deci *conotației*). O remarcă — în afară de obiectul strict al analizei noastre — comprehensiunea față de conotație cuprinde și înțelesul) ; logicienii germani fixează cuvîntul prin *sferă* și *conținut* (semnificația identificîndu-se cu ambele) ;

¹ „Limitele limbajului meu indică limitele lumii mele.“

G. Frege, străduindu-se să delimiteze semnificația de sens și nerealizând mecanismul devenirii acestuia, o identifică cu denotația, sensul fiind modul în care este dat denotatul. Recapitularea de mai sus, pe lângă faptul că dovedește complexitatea problemei, are și menirea să arate cum s-au cristalizat în realitatea analizei artei moderne toate aceste modele. Astăzi, sensul e identificat — parțial cel puțin — cu mesajul. În acest fel s-au putut constitui și teoriile ce neagă, cu argumente infinit nuanțate, caracterul de limbaj al artei, la baza lor stînd constatarea, nu atît de de la sine înțeleasă și acceptată, că unicitatea, irepetabilitatea operei exclude ideea de repertoriu de semne, cum și pe aceea de regulă a asocierii lor. În întregul cuprins al artei moderne se produc permanent opere-argument ale unei asemenea poziții, pentru că deschiderea, aleatoriul, nonfigurarea sînt reacții față de ceea ce se cheamă cod, deci față de ideea unui izomorfism structură-semnificație. Așadar, caracterul ineficace al acestui raport e degajat din interiorul artei, și anume prin forma sa. Limbajul estetic, atît cît se prefigurează — și anume, pentru o operă dată, el este o realitate ce se poate aborda exact — *transmite*, pe de o parte, *este el însuși*, pe de alta. Prin încercările, dintre care unele ingenioase (J. Mill, L. Bloomfield, L. Hjemslev), de a clasifica semnele, sau de a propune coduri fie și parțiale, estetica s-a apropiat, cu ajutorul semioticii, de imperativul de a distinge între artă, ca realitate abstractă, și arte ca realitate concretă. Semnele de valoare semantică (semnificante) din tabloul lui St. Moravski, ca și cele asemantice (sau nonsemnificante) — primele cuprinzînd semnele verbale (literare) și cele ale imaginii (arta plastică figurativă), — celelalte semnele nonfigurative — permit, prin combinații, realcătuirea tabloului actual al artelor. Dar dacă semnele verbale și cele ale imaginii dau și realitatea teatrului și pe aceea a cinematografului, avem motive să ne îndoim de funcționalitatea reală, operativă, a acestui model. Insistînd, de altfel, doar pe un anumit element, sau moment — codul artistic în anumite teorii — nu avansăm decît în sensul depășirii obiectului atenției noastre; cod și decodificare, împreună, pot să ne păstreze în perimetrul determinării (parțială și ea) a actului creator și al receptării

noii valori. Opera nu este niciodată definitiv decodificată ; dacă s-ar întâmpla aceasta, în urma operației ar rămîne într-adevăr o structură, dar în nici un caz o consecință afectivă, un fapt cu valoare emoțională. Decodificarea înseamnă valorificarea formei, activizarea semnificației prin formă și intuiție, pe calea referență, a sensului. Nu există limbaj exclusiv denotativ sau conotativ. Cînd vorbim de limbajul științific sau poetic, construim un limbaj-limită, ireal ca orice model, fructuos (în anumite limite) ca orice model.¹ Uneori nici predominanța caracterului denotativ sau conotativ nu este, în sine, semnificativă. Pîna la un anumit punct, orice operă *inventează* și *epuizează* un limbaj. Fără să ne descurajeze, o asemenea observație trebuie, mai degrabă, să ne avertizeze asupra faptului că generalul se realizează prin particular, esența prin fenomen. Pentru frîntura de clipă în care o relație se conservă, semnificația rezidă în funcție de semn a elementului de bază al unui limbaj, înțelesul în cea de simbol, iar sensul se realizează prin carnea travestirilor infinite ale formelor, tocmai în *funcția lor comună*.

Acolo unde logica (de care estetica nu se va dispensa, dar nici nu se va reduce la ea) se dedică izomorfismului între structura unui ansamblu de semne și cea a unui sistem axiomatizat, a unei teorii, adică corespondenței dintre domeniul ei și cel faptic, estetica va avea de constatat, mai ales în formele istoric evaluate ale artei, o opoziție în fața acestui izomorfism, opoziție revelatorie ea însăși pentru definirea filosofiei actului de creație și a ideii operei artistice.

Caracterul de utilitate al formelor, abordat frecvent de conventionalism și pragmatism, privește, sub raport estetic, în primul rînd estetica industrială. Vom reveni aici asupra observației că obiectivitatea obiectului, a fenomenului, a relației, independentă de *utilitatea* nemijlocită a reflectării, aparține însă deja, tot prin aceea că stimulează o atitudine, esteticii înseși.

¹ Aș sublinia valoarea operativă a folosirii drept elemente de referință a limbajului științific de conotație nulă, în lucrarea lui Solomon Marcus *Poetica matematică*, Ed. Academiei, Buc., 1970.

În analiza logică a cunoașterii, pe care o întreprindea Hegel în *Logica* sa, conținutul și forma se recomandă ca aspecte diferite, dar inseparabile ale procesului, *unic*, de gândire. Ca urmare, semnificația lor la nivelul limbajului (artistic, logic etc.) și la acela al metalimbajului (estetică, logică, filosofie) nu coincide. O determinare subtilă, neevaluată pînă în prezent, a acestei relații, este menită, în rînd cu celelalte determinări considerate, să reabiliteze semnificația raportului lor. Dialectica sa se realizează la ambele nivele, adică al operei și al reflectării sale în conștiința estetică. Remarca lui Hegel : „În examinarea contradicției dintre formă și conținut este esențial să nu se piardă din vedere că acesta din urmă nu este inform și că forma în același timp este conținută în conținut și reprezintă ceva exterior acestuia“, conține *in nuce* ceea ce am putea numi întreaga *filogeneza* a teoriei formei și conținutului.

Dacă *Elementele* lui Euclid ne conving că ne aflăm într-un moment al indistinției între forma și conținutul gândirii, Platon, în sistemul său perfect unitar, trăiește drama neputinței depășirii premiselor, supliciu de Atlas care inventează o lume pentru a se zdrobi sublim sub greutatea ei. Dialectica raportului dintre formă și conținut e implicită sistemului, are o coloratură afectiv-etică și primul lucru pe care-l va face Aristotel va fi tocmai critica prin științificare.

În sens metaforic, *privațiunea de formă* — unul din cele trei elemente ce i s-au dovedit necesare, ca arhitect al lumii, pentru a constitui realitatea înconjurătoare (alături de materie și formă — cf. *Fizica*) — față de care s-ar constitui o *non-entelehia* (ca stare fără scop, multiplicitate, într-o sinteză de termeni acum), ar putea răspunde, ca termen contrar (al unei necesare unități), tocmai conținutului. Deoarece, cum de altfel am pornit socotind formula lui Hegel drept concentrarea unei succesiuni de concepții : „Conținutul nu este altceva decît forma care trece în conținut“. Fără alte anticipări, să remarcăm doar că Aristotel insista, cumva didactic și încăpățînat, că forma nu este o însușire a lucrului, că ea se deosebește de „figura lucrului“, că ea nu este nici elementul ce-l structurează. S-ar rescrie astfel acele rînduri de regal ale

dialogului *Fedon* („acesta a fost socotit uneori, de-a lungul veacurilor, cartea cea mai mare a umanității”, scrie C. Noica prezentînd-o ; E.L.U., p. 315), în care Socrate răspunde *Întîmpinării lui Simias* și apoi îl ascultă în cunoscuta demonstrație, care vrea să afirme că : „Solidaritatea contrariilor este izbitoare în cazul sufletului cu trupul, al structurii cu materia în care ea se împlinește, al unității cu diversitatea, al armoniei și lirei” ; „Lira însă și corzile ei sînt ceva corporal și material, compus și pămîntesc, sînt de o ființă cu tot ce-i pieritor. Să presupunem acum că sparge cineva lira, ori că i-a tăiat și i-a rupt corzile ; ce-ai spune dacă el, după argumentația ta, ar susține sus și tare că armonia acelei lire există și mai departe și nu dispare ?” (86 a)

Aristotel ne-ar încredința de ființarea ei în continuare, depășindu-și nu numai încă o dată maestrul, dar aspirînd spre *condiția generică* a conceptelor. Fără a avea (remarca aparține, între alții, și lui Mircea Florian)¹ o semnificație specific estetică, noțiunea de frumos la Aristotel presupune ca note *ordinea* (taxis), simetria (symmetria) și limitarea (horismenon), ilustrate mai ales, cum tot din opera sa rezultă, de către matematică.² Altă ipoteză, mai semnificativă decît a *armoniei și lirei*, dar în prelungirea ei, dovadă că aparține sistemului și nu accidentalului. Cred, ca urmare, că forma la Aristotel (cum și conceptul privațiunii de formă, pe care l-am identificat cu conceptul modern de conținut) se recomandă funcțional, dinamic. Dacă racordăm aici ideea că „sufletul e ca o știință” (*Despre suflet*), nu mai urmează decît că acțiunea formei în lume este de aceeași calitate ca a unui organism, adică entelehia, ca *image a realității* (și anume deformată în sensul precizat înainte) în plan gnoseologic, se întemeiază ca *realitate* în plan ontologic. Statutul ei aici este acela de formă filosofică, și, pentru că derivă din programul unui tratat cum e *Despre suflet*, vom adăuga că matricea ei este esențialmente umană. Calitatea ei de principiu activ îi

¹ *Metafizică și artă*, Casa Școalelor, 1945.

² *Metafizica*, XIII, 10786.

conferă posibilitatea de a *reflecta conștiința de sine a omului*. Aristotel exprimă una din particularitățile definitorii ale acestei conștiințe, particularitate pe care am numi-o astăzi *nevoia de formă a omului*. Patetică, în substanța ei, clamarea acestei nevoi nu este cu nimic mai puțin *semnificativă* astăzi decât în străvechea Eladă. Dar de o altă finalitate, în acord sau drept consecință a tendinței spre regăsirea umană. Racordul cu estetica aristotelică, din acest unghi, care nu vrea atât să valorifice o zonă puțin aprofundată a filosofiei Stagiritului, ci să profite, în ordinea analizei conexiunilor acesteia, de virtualitățile conceptelor puse în joc este mai puțin rodnic decât am vrea, pentru că aici, în estetica sa, se conservă mai ales elanul etic umanist și infinit mai puțin rigoarea logicii sale. Curios, va profita de aceasta Plotin, deosebind între nivelul *formei exterioare* și al celei *interioare*, dar transpunerea tezei idealist-metafizice a formei ca principiu activ năruiește un edificiu ce promitea a fi atât de armonios. De aici începând, cu rare excepții, se instaurează, sub presiunea scolasticii, un șir de concepții fals conținutiviste. Dacă, documentar, Filodem din Gadara își impune numele (sec. I î.e.n.) prin cea dintâi referire (consemnată) la formă și conținut („Nu există conținut, oricât de frumos, în stare să facă o operă demnă de laudă dintr-o scriere lipsită de formă frumoasă”¹), în rest consemnarea se îngreunează.

O face, de exemplu, Andrei Băleanu (*Conținut și formă în artă*, Ed. Șt., 1962) cu Robert Melun; acesta ajunge să compare preocuparea pentru frumusețea formală a valorii cu „legendarul cântec al sirenelor [...]. Alcuin, de pildă, în epoca carolingiană, consideră drept element principal al unui tablou inscripția care definește conținutul zugrăvit (titulus)”. Primordialitatea conținutului, în acest caz, se impune ca direcție estetică reacționară, imperativul nealterării substanței religioase (considerată frumoasă în sine și suficientă astfel pentru a fi admirată și ca operă de artă) având, totuși, ca rezultat

¹ cf. D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în actualitate*, Ed. „Casa Școalelor”, 1944, p. 126 — la care trimit numeroși exegeți români ai temei.

un progres pe linia concentrării, a sobrietății. În succesiunea conceptelor pe această temă, dar asupra cărora nu văd temeiul pentru a insista, Toma d'Aquino exaltă contemplarea *formei* estetice, de fapt o formă a cărei frumusețe este insuflată de spiritul divin. Mai târziu, materialistii englezi prin Bacon (forma ca lege, cauză internă), Hobbes (forma ca accident trecător al materiei veșnice) ș.a., abordează totuși în treacăt subiectul. Iluminiștii pregătesc terenul viitoarelor elaborări, derivând din ambiția de sistem a filosofiei lui Kant.

Cînd Leibniz va scrie, în perfectă coordonare cu viziunea sa asupra lumii: „Geist ist wesentlich Form“ — idee apreciată în general ca enunț al tezei metafizice elementare a reducerii spiritului la formă, cred că el ducea premisele aristotelice ale *formei filozofice* la o nouă expresie, relativ emancipată și față de care concepțiile moderne vor păstra constant o anume dependență. Mult mai târziu, dar urmînd acest spirit, Paul Valéry va decide, discutabil în planul propriu-zis al filosofiei și al scopurilor acesteia că „orice filozofie e, după părerea mea, o chestiune de formă. E forma cea mai comprehensibilă ce o poate da un oarecare ins ansamblului experiențelor sale lăuntrice, sau nu, și asta independent de cunoștințele pe care poate să le aibă acel ins“¹. Filosofia e aici confundată (sau identificată — ceea ce nu e același lucru) cu arta, dar faptul nu schimbă soarta extraordinară a *formei filozofice* acționînd ca factor unificator între domeniul reflecției raționale și cel al reflecției sensibil-afective. Indistincția care apare chiar într-o formulă extrem de judicioasă, cum e aceea a lui Marx, a *însușirii practic-spirituale a lumii*, avînd în egală măsură ca obiect *arta și religia*, nu diminuează nici valoarea ei operatorie și nici calitatea de criteriu pe care o are.

Altă dată, un Johannes Volkelt² se oprește asupra antinomiilor organice ale esteticii: „Esteticul e un domeniu, ale cărui exigențe fundamentale nu sînt întru totul compatibile

¹ *Eseuri*, Buc., 1968.

² *Aesthetische Zeitfragen, Vorträge*, 1895.

unele cu altele, ci stau parțial în conflict între ele“ (idee pe care, mulți ani mai târziu, avea să o reia Henri Focillon (*Vie de formes*, 1939, Paris), dar el nu contribuie decât la un progres al limbajului despre creație, nu și la progresul cunoașterii reale a acesteia. Axiomatizînd drept scop principal al artei armonia în conținut (căreia îi urmează mereu, ca o umbră, exigența de a nu ignora din tabloul realității nimic, deci de a face loc și dizarmoniei, dizgrațiosului, inumanului), Volkelt se situa în urma elaborării hegeliene (cu estetica sa structurată de raportul de conținut-formă), a doua antinomie ce o sublinia (reflexul primeia, de fapt) privea forma (universală, senină, ca aceea din modelele Renașterii, și forma individualizată ce introduce masivitatea, neliniștea, distanța). Forme se numeau și acestea, deși erau aparente, dialectica reală rămînînd mascată de o dialectică a rezistenței la progresul artei.

Sucesiunea de delimitări întreprinse pînă aici seamănă oarecum cu operația identificării întregului după chipul unei particole, sau (iarăși Paul Valéry, ca expresie sensibilă) „putem reface acest gînd după chipul gîndului nostru“. (În *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*.) Forma existenței și forma filosofică își răspund, în sensul celor urmărite pînă aici, astfel încît preocuparea pentru cea dintîi face din Hegel și, în același fel, din Teilhard de Chardin (anume exemplificat aici) ontologi într-o filosofie a altei deghizări care ar fi a *Fenomenologiei spiritului*. Confuzia între existența generică și forma umană, care stă la baza filosofiei lui Teilhard, articulează o sinteză ontologică al cărei termen fundamental e omul. Se procedează la o operație iluzorie, o frînă (i-aș spune tot transcendentală, evident în alt sens decât la Blaga) blocînd devenirea, pentru a surprinde omul în ipostaza sa ingenuă și în structura sa cea mai inalienabilă. Imperativul categoric al eticii kantiene e asimilat, a devenit trupul acestor oameni artificiali. Citești, odată cu litera sa de foc, ca într-o oglindă ce întoarce lucrurile, astfel încît ecoul redevine sunet, cunoașterea din conținut al conștiinței, realitate amorfă sondată de sensibilitatea și rațiunea sa, și înțelegi că precizia ceasornicului său nu se dezminte nici în întîlnirea cu ora zero a

stagnării în model, a omului așa cum a putut să-l vadă și să-l cunoască Immanuel Kant.¹ Teilhard, prin conceptul umanului, se trădează prin ceea ce a numit „nevoia mea incoercibilă de a *universaliza* ceea ce iubesc“. Între cele două crezuri: „Eu cred că evoluția se îndreaptă spre spirit“ și: „Eu cred că spiritul, în om, se termină în Personal“, Teilhard nu alege. Făcînd-o, ar fi fost un Hegel întîrziat sau un Kant irosit în perseverența eticii sale. Al treilea infinit, vector al realizării omului, își sprijină axul acesta al universului pe aceeași nevoie de formă clamată cîndva de Aristotel și continuu reluată.² În spatele continuum-ului acestei necesități, stă variația motivelor, paralel cu ea, realizarea ei. Creația de valori estetice lasă în urmă o istorie a formelor în succesiunea lor aparent arbitrară și deschide perspectiva noilor forme, ca tărîm ideal al recuperării simbolice a omului.

Ar mai fi de observat, luînd în considerare succesiunea unitară a concepțiilor despre existență, faptul că știința ia în stăpînire instrumentul filosofic al interpretării sale în același fel. Cînd neopozitivismul, constatînd riguros accentuarea abstractizării în limbajul științific (în comparație cu epocile trecute), decide de aici că, inițial, aceasta mai păstra contingente cu realitatea, pierzîndu-le progresiv pînă la a deveni autonomă, el face proces întregului limbaj, formei filosofice

¹ În alt sens, Wildeband compara sistemul critic apriorist kantian cu nașterea mitului lui Narcis. Despre același subiect: A. I. Brumaru, *Astra*, nr. 6, 1968.

² La Kant, pentru a preciza noțiunile „formă“ = noțiune epistemologică, corelată puternic cu aceea de conținut (sau „materie“), cf. *Critica rațiunii pure*, *Glosar Kantian*. Formă a conștiinței este, după el, tot ceea ce nu e dat de senzație și nu se datorește influenței lucrurilor asupra noastră, ci aparține exclusiv activității cognitive a subiectului. Forma este aceea care pune ordine și unitate în cunoaștere, care conferă cunoașterii legitate. Ea nu este dată, ci provine din „spontaneitatea“ conștiinței, este *a priori*. Forma face experiența posibilă, constituie condiția experienței. Kant distinge trei grupe de forme: formele sensibilității -- spațiul și timpul; formele intelectului -- categoriile; formele rațiunii -- ideile (p. 650—651).

deci. Dacă ar ignora, ca urmare, doar legătura genetică a diferitelor etape parcurse, am acuza un viciu de metodă (viciu care îi este, de altminteri, propriu). Dar aici intervine și o incapacitate, congenitală, a viziunii în numele căreia se constituie, și care, de pildă, nu-i permite să observe că interpretarea semantică a sistemului este ea însăși, rămânând deschisă, o expresie a legăturii cu realul. În gnoseologia estetică aceasta corespunde incapacității abordării artei de structură decorativă, considerată exclusiv formă (când, dacă ea ar putea fi, prin absurd, numai formă sau numai conținut, ar trebui considerată conținut pur).

„Necesitatea de a sesiza, de a arăta, de a justifica *determinările* conceptelor (*Begriffsbestimmungen*)“ ca sarcină a filosofiei¹ acționează în prezent, cu deosebire în aprecierea unor creații (științifice, artistice), ca un factor stimulator al filosofiei ca atare sau al ramurilor ei. Apărând în analiza logică a cunoașterii ca laturi diferite, dar inseparabile, ale procesului unic de gândire, conținutul și forma (în sensul definit de Hegel și interpretat de Engels și Lenin) acoperă în bună parte scopul deslușirii determinărilor consubstanțiale, interne, ale artei moderne. Alături de dialectica raportului lor, s-a impus ca determinare aceea a „structurii, forme și sensului“, demersul structural, sincron, acuzând investiția în deslușirea concretă a realizării progresului în artă și a realizării sensului acestuia.

¹ Lenin, *Opere*, vol. 38, E.P., 1959, p. 109.

TRANSPARENȚĂ ȘI OPACITATE

Înainte de a deveni *opacă*, adică obiect de pe care se reflectă raza „privirii” noastre, aducându-ne, în fața simțurilor și gândirii — ea însăși plină de simț și gândire —, opera artistică modernă are o transparență pe care nicidecum n-o va egala expresia științifică, de toți admisă ca fiind ideal al transparenței.

Citim, într-adevăr, în formula matematică dincolo de ea ; la fel, dincolo de oricare dintre formulele științei. Opera ne oprește la granițele ei, ne somează să ne constituim o atitudine față de ea, și nu față de ceea ce s-a aflat înainte — programul operei (cum vom mai avea prilejul să spunem) —, și nici de ceea ce se află după ea. Opacitatea aceasta este, în fond, semn al minunatului ei orgoliu, dar și preț al transparenței la care artistul renunță, renunțând în fond la sine în favoarea operei prin care se proiectează în timp, sperând că va transcende clipa, amânând regăsirea sa ca om într-un act de înstrăinare, deliberat acum, manifest, cu atât mai eroic înșă.

Aflată în fața unor cicluri de factură unitară, ca acelea prin care artiști aparținând unor curente și tendințe diferite (de la cele manifestate la începutul secolului, și nutrind încă orgoliul operei, până la cele mai noi, ale ipostazierii actului creator), esteticianul are din nou ocazia să reflecteze asupra condiției modificate sub care i se prezintă valorile estetice ale contemporaneității. Pentru că una este opacitatea — și astfel suficiența în mare măsură — a acelei creații pe care

timpul (prin acțiunea gustului și idealului estetic) a confirmat-o ca valoare și alta, cumva dramatică, angajând mai intens receptorul de artă, aceea care se realizează prin pânzele, volumele, sonoritățile, cuvintele poeziei (și în general ale literaturii), teatrului, cinematografului și televiziunii de astăzi. Cel mai ușor se poate identifica *transparența metaforelor epistemologice* — cum le numește Umberto Eco, având în vedere percepția sensibilă a reprezentărilor specifice contemporane —, probate în egală măsură de artiști aparținând unor curente și stiluri diferite. Pictura lui Picasso, deopotrivă cu serialismul muzicii lui Xenakis, cu structurile lui Aurel Stroe și cu aleatorismul lui Penderecky, cu structurile relativizate ale poeziei obiectuale (și, în rînd cu ele, atîtea alte exemple se mai pot da), încununate de metafora tehnologică a artei realizată cu ajutorul calculatoarelor [grafică¹, muzică, poezie, cinema], a aparatelor în general, au o transparență la care creatorii epocilor trecute nu au îndrăznit. Dar, în proporții și forme diferite, ea nu lipsește universului fantast, atît de dramatic și lucid al noii creații — univers în expansiune nu numai pe direcția fantasticului obsedant kafkian sau a celui de factură vizuală stimulat de cinematografie, ci și a fantasticului tonic al unei perspective de ameliorare umană — cum nu lipsește nici permanenței meditative, exprimată în lentori ce mistuie, de sorginte atît de net senzorială ca în școlile naivismului și infantilismului modern.

Se manifestă permanent, în ciuda aparenței, *împotriva răcelii formei*, arta modernă refuzînd să creadă că această răceală, provenind din elaborarea mai intens conceptuală decît pîna acum ar fi blestemul ei. Evocările spațiale frecvente (și generalizate acum în muzică și literatură) aduc din adînc de memorie, sau vor să scalde în neuitare percepția perspectivei. A unei perspective de altă calitate decît cea iluzorie a trompe l'oeil-ului. Încărcată afectiv chiar în imaginea de gheață a efectelor optice (conturarea în roz de in-

¹ Despre experiențe recente în țara noastră, articolele acad. Grigore Moisil, *Contemporanul*, nr. 45, 46, noiembrie 1971.

timitate a pătratului alb care centrează imaginea în exercițiile de stil Vassarely), afirmându-se o nebanuită forță de impresie, evocarea tinde spre adânc, adică *regăsește omul și nu urma*, nu reziduul unei amintiri, al unui fragment de viață în care acesta fusese la fel de înstrăinat de sine ca în procesul muncii. Și ea dă, de asemeni, *măsura integralității umane prin perfecțiune*. Dar nu ești nici un moment atras de exercițiul optic în sine, sau de armoniile noi, de succesiunea motivelor, ele aparțin laboratorului și asta le conferă cu atât mai mult calitatea de măsură a efortului omenesc, a puterii sale de depășire.

Opoziția stabilului — inert, orizontal — și activului — dinamic, vertical — își propun să dea, sensibil, o imagine a unității contradictorii a lumii, a înțelegerii ei în acest spirit. Nu este o „traducere” a tezei dialectice, ci intuiția ei, conținută acum în conștiința propriei existențe a artei. Transparența, poate mai ales aceea din „contact cu tăcerea” — temă de frecventă tratare în arta modernă —, angajează, impune o semnificație de aceeași valoare cu ipostaza, acum infirmată — a morții termice sau cu principiul indeterminării. Fiind, ea însăși, subiect ce se raportează la obiectul ei, arta simte și reflectă epoca. Postamentul negru, precis conturat în fericitul spirit al secțiunii de aur, al unei compoziții resimțind tensiunea dintre comunicare și necomunicare, absoarbe și respinge fronturile de undă, ordonat, prea ordonat dispuse, dar nu lipsite de misterul lor. Același postament se regăsește în pauzele muzicii, în tăcerile actelor teatrale, în tensiunea relației personajelor de film (planurile *detaliu*), în spiritul compoziției arhitectonice. Dacă sub aspectul chemării pe care o operă o are, a minunatei sale forțe de atracție și a capacității de a incita la dialog, ochiul, mintea, sufletul, preferăm expresia directă (manifestă în expresionismul modern, de pildă), motivul nu-i altul decât incendiul, patima pe care o respiră și pe care, probabil temperamental, o receptăm pe măsura promisiunii de regăsire ce o conține. Innobilând însă cu semnificație umană și cu forță afectivă căutări ce au fost întotdeauna suspectate de artificiu și răceală, artiștii moderni încetează să facă pur și simplu *op-art*, cinetică, bruitism

— descifrate aici, dincolo de valoarea lor de etichete, ușor de manevrat și din cauza aceasta atât de periculoase —, lăsând, în curajoasa transparență a unor lucrări, să se citească și dincolo de ceea ce orgoliul opacității ascunde de obicei. Deschiderea operei este și ea transparență, sau rezultat al ei, mutarea planului concret de regăsire și integralitate umană, *din orizontul ideal și abstract* (în idealitatea sa) al artei, în *orizontul realității*, al *relației subiect-subiect*. Optimismul implicit al artei deschise este echivalent încrederii în deschiderea umană, adică în perfectibilitatea ei despre care, nu fără oscilații, vorbește și arta modernă.

Mult mai dificil de apropiat, pentru că omenească este lășitatea în numele căreia ne privim în oglindă când vrem să fim frumoși, și nu când sîntem adevărați — adică în încordata înfruntare a contradicțiilor noastre — este transparența fantasticului modern, a absurdului chiar. Vrînd-nevrînd, trebuie să acceptăm, aflați în fața compozițiilor de acest fel, uneori de un insolit derutant, că artistul modern ne legitimează ca oameni ai unei epoci în care s-a scris deja *Metamorfoza* lui Kafka — nu sugerez în nici un fel vreo iradiere tematică de la aceasta (sau, din unghiul operelor avute în vedere, vreo intenție ilustrativă) —, ai unei epoci în care s-au scris și altele, s-a pictat și sculptat, filmat și interpretat în numele unei lucidități care e deopotrivă reflex tragic și semn de perenitate. Nu mă mir cîtuși de puțin că Th. W. Adorno, după ce repetase îndârjit că după Auschwitz nu se mai pot scrie versuri, revine (*Negative Dialektik*, Suhrkamp, 1968) susținînd legitimitatea creației fiecărei condiții umane, și cu atât mai mult a celei contemporane (pe care o vede însă doar „dinăuntru”, din realitatea propriei existențe, adică în determinarea ce i-o dă societatea de consum și presiunea tehnocrației). *A crea devine astfel o formă de rezistență*. Evident, în interiorul „dialecticiei negative” nu se poate construi modelul uman emancipat spre care, prin efortul regăsirii de sine a omului, tinde arta modernă. Beckett nu a fost la Auschwitz, dar opera sa conține și reflexul unei asemenea experiențe istorice nefaste. Ea se legitimează nu ca act de inconștiență, ci de tragism al neputinței într-un orizont

existențial dat. O analiză a expresionismului, ca notă generică a artei unor epoci de mari confruntări, e de natură să descopere astăzi mai mult decât o motivație locală ; și decât iradierii (stilistice, tematice etc.) geografice. Hans Eder, pictor care se descoperă expresionist în ambianța aceluia foarte disputat, sub raportul semnificației, an 1913 anticipează într-un autoportret (*Îngrozitul*) revelațiile dureroase ale războiului în care va fi curînd după aceea implicat. Artistul brașovean ia contact cu epoca atît prin intermediul cercului de prieteni (Erich Mühsam, poetul ucis în 1934 în lagărul de la Oranienburg, Heinrich Mann, Fritz Blei, Richard Billinger), cît și prin intuiția caracterului cronic al epocii în care, descoperindu-se pe sine (perioada Bruges ca moment de vîrf), descoperă și relația sa, responsabilă, cu lumea.

O tensiune de un ambitus deosebit iradiază în numele acestei conștiințe tragice — în cazul său *Execuția la Turka, 1914* și ciclul *Kolomeea* —, la alții prin imaginea „seminței răului” — temă și ea a artei moderne în măsura în care e vorba (direct sau nu) de înstrăinare, de negare a condiției umane și a capacității omului de a se depăși. E un strigăt cuprins aici, un avertisment bărbătesc, celula secționată cu stiletul de aur al unui fulger, are în ea o prolificitate și o forță de propensiune care impresionează. Să nu narăm, însă, acolo unde pictorul, compozitorul, scriitorul, arhitectul, omul de teatru însuși și-au interzis-o. E un rău generic, care se citește poate exagerat, indistinct, în aceste reprezentări, rău al izolării peste o anumită limită, dar în egală măsură al unei prea libere degajări, transfer al propriei răspunderi asupra celorlalți. Sînt fapte, de altfel, toate aceste întruchipări fantastice din arta modernă recentă, personaje ale unei lumi trăind o extremă tensiune, personaje care, păstrîndu-și însă transparența (prin intermediul aceleia a operei din care fac parte) — în limita eroică de care vorbeam —, lasă să se întrevadă dacă nu modele spirituale, cel puțin aspirația lor. Uriașul corp artificial, structurat din celule ținînd de legea organicului în fazele sale primare de organizare și existență — ce se poate identifica în pînze de *action-painting* — este înrudit sufletului captiv din compozițiile lui Stockhausen,

măștilor-portret ale lui Brâncuși, halucinantelor imagini din coșmarurile lui Welles, Truffaut sau Chytilova. Artistul modern își permite aici — și poate nimeni nu va depăși imaginile pe care ni le propune Ingmar Bergman — diversiunea sugestiei unor elemente figurale; dar dincolo de ele, același trup-nucleu, aceeași radiogramă, nu lipsită de cinism și aceeași sugestie a organicității indistincte. Este o confuzie, firește, dar protestul iluminist al altor epoci decurgea din aceeași cauză. De aici și explicația contradicției acestor imagini — pe de o parte obsesia, urâtul estetic în acțiune, pe de alta suprafețe de culoare de o strălucire prețioasă sau de un mat cu totul aparte (în pictură sau în cinematograf), uzînd de suprapuneri de culoare pură, a căror reflecție creatorul o anticipează, de a căror refracție vrea să fie responsabil. În muzică, perfecția savantă a seriei, în teatru imaginea prețioasă nu rareori estetizantă. Citești *unitatea frumos-urât*, așa cum a fost teoretizată și parcurgi *tratatul despre transparența artei*, și astfel despre calitatea ei de a se fi născut sub tensiunea și chemarea regăsirii umane, ca pe o estetică nouă. Tendința spre metalimbaj, cum și blestemul ratării transferului de semnificație se află aici, în stadiul lor embrionar.

S-ar putea citi, de asemeni, în armoniile discrete ale meditativului artistic contemporan o estetică scrisă în versuri de sonet. Astfel, umbra lui Petrarca își proiectează dimensiunea majestuoasă. Metrica largă, evidentă chiar și pe suprafața ritmată în spiritul suprematismului, trădează nu atît o elaborare îndelungată — la rîndul ei de perceput —, dar aceasta în altă ordine de idei, și ca trăsătură a întregii arte moderne —, cît investiția de meditație a creatorului. Nu-i lipsește spontaneitatea, dar de o factură deosebită, nici nervul — trădat atît de bine de trăsătura de cărbune ce se poate recunoaște ici-colo în masa culorii de ulei aplicat cu cuțitul, de acordul armonic în seria dodecafonică și care se integrează ansamblului — nota de solemn, ușor de recunoscut în tendința spre ceremonial a teatrului modern — vorbind iarăși despre un mod de a privi arta însăși și despre o anumită conștiință a scopului ei nemijlocit uman. Ușor să re-

găsești astăzi acele contraste simultane și succesive în tradiția picturii prerenascentiste și a celei impresioniste, pe baza cărora se realizează sugestia perspectivei umane și nu doar geometrice. Dar arta modernă nu trăiește sub povara principiilor — oricât de rafinat și oricât de frecvent face caz de ele —, ea vine cu propriul ei rafinament, manifestat în noutatea coloritului, compoziției, potențării limbajului. Se realizează frecvent o plastomorfie de o factură proprie, descoperirea unui trunchi primordial din care cresc, egal, flori (ale naturii sau sufletești), sentimente, obiecte. Motivului exterior (zoomorfic, de pildă) îi corespunde astăzi unul ce ține de substanța artei însăși. Și dacă André Lhote descoperea pictura după pictură, noua artă afirmă ineputabilitatea realității sale. Nu e, în primul caz, o figurare în sens tradițional, deși strălucirea culorii sau vibrația neobișnuită duc la asociații cu marii împătimiți ai naturii și florilor; și nu e, în al doilea caz, o mască a abstractului, ci aceeași intuiție sensibilă, care guvernează și ordonează materia plastică. Opacitatea și transparența metaforei se suprapun chiar; efectul e paradoxal. Calmul, meditativul senzorial al acestor opere sînt note ce propun întâlnirea directă între creator și public, cum sînt și notele operei, în suficiența sa, în autonomia și specificul ei estetic. Este o sete de liniște și o predispoziție spre așezare, cu atît mai flagrantă cu cît arta modernă a fost caracterizată global drept neliniștită, efervescentă. Dar este și o dispoziție spre cugetare, o căutare a adîncului înțeles al unei relații, a sensului mișcării — așa cum se degajă uneori în absența ei —, noblețea metaforei de tip parmenidian încununînd deseori acest tip de artă.

În transparența lor momentană, adică în realitatea dialogului direct la care invită, operele de artă modernă incită de asemeni la o reacție directă. Urmînd sensul — și astfel destinul — unui progres care este nesfîrșit, arta modernă își neagă, prin pierderea opacității, condiția de realitate secundă, cîștigîndu-și prin transparență calitatea de măsură a regăsirii omului, a integrității sale.

NEVOIA DE SEMNE

Justificate necesități metodologice (devenite, în cele din urmă, anchiloze) au dus la considerarea dintr-o perspectivă unilaterală a tendinței de abstractizare a artei contemporane, clasice sau moderne, în raport cu fondul de strălucită perenitate al artei populare. Abstractul a fost considerat drept punct terminus, evoluție de la — de exemplu — decorativul folcloric, la valorile de raport ale suprafețelor și culorilor din cubism (la originea căruia se indică, deseori, frecventarea de către Picasso a artei negre), din grafism (mai ales în experiențele de după Klee), abstracționism (Kandinsky și ecoul motivelor decorative ale satului din Nordul Rusiei, Malevici și intuiția „suprematistă” a austerității, Brâncuși și filozofia existenței în cosmica populară românească). Este de o promițătoare posibilitate și considerarea din *perspectiva opusă*: de la capacitatea de abstractizare în arta populară la ceea ce se numește, cu un termen atât de mult frecventat astăzi (poate și datorită esteticii informaționale sau semioticii), „semnele” artei culte (nu numai cele ale prezentului), cu deosebire cele ale artei moderne.

Marcata întoarcere a creatorilor spre acumulările (oarecum încheiate — e, desigur, de revenit asupra acestei premise) unora dintre zonele etnografice mai semnificative europene, africane, sud-americane, nu este doar consecința descoperirii lor ca atare, de către „geologii” artei populare. Aș crede mai curînd că nu Claude Lévi-Strauss, de exemplu, a stîrnit interesul spre etnografie, cum îi place uneori să lase să se

subînțeleagă (sau cum i se atribuie), ci invers, aspirația — călăuzită de intuiția artistică a creatorilor epocii acesteia — spre descoperirea unor suporturi umane temeinice, certe, în contextul în care s-au adâncit în teritoriul realității artei însăși, a determinat și demersurile structuralismului (căutător și el de „semne”) sau semioticii moderne.

Nu atât nevoi și motive de ordin estetic — sau strict estetic, formal — cum de asemeni se avansează (inversându-se iarăși raporturile), au alimentat această cercetare, ci altceva, și anume fireasca — în condițiile societății moderne — *sete de certitudini filosofice* (ca filosofie a vieții, moravurilor, istoriei, dar și a artei). Mereu proiecție ideală a omului, din prezentul creației în viitorul (imediat, sau de perspectivă) al valorificării acesteia, arta este, *ontologic, imaginea supraviețuirii repetate a umanului în numele regăsirii sale*, limbajul de semne al unității sale contradictorii. Simpla continuitate genetică (pe care și arta o reproduce) a umanității este, în planul calității definitorii a omului, neconcludentă. Notă necesară, dar nu și suficientă.

Capacitatea de abstractizare a artei populare s-a exercitat asupra unui repertoriu tematic fundamental din punctul de vedere al existenței. Rezultatele ei diferă de bună seamă de acelea ale artei primitive sau ale creației „produsă” în alte condiții și dintr-o altă succesiune cauzală (de pildă, arta de expresie infantilă). Arta populară apare la un moment dat, își dezvoltă virtualitățile — cu deosebire cele datorate conjugării activității practice materiale cu cea artistică (este, adică, o formă a muncii și rămîne ca produs al ei) și, în acest fel, *cristalizează o concepție*. Cine ar stărui ar descoperi astfel un model, o cosmogonie, ale cărei legi — trecerea de la natura moartă la cea vie (și aici ciclul transformărilor eterne) — sînt legi ale unei filosofii. Arta, ca formă a muncii, adică arta populară, nu cunoaște clasic și modern; privită din afară, prin examinarea produselor sale, ea este unitatea lor, adică realitate nemijlocită și realitate secundă, a sensibilității, explorate cu aceeași disponibilitate. Capacitatea de abstractizare decurge aici din multe cauze, esențială rămînînd aceea de ordin afectiv-gnoseologic. Asocierile, diso-

cierile, sugestia, adică tot ceea ce constituie intenția metaforei, virtualitatea ei, operează asupra unui repertoriu cu un grad scăzut de generalizare. Limbajul imaginilor zoomorfe tinde spre universal tocmai prin acest *recul al particularului*, individualului. Coarnele *acestea* sînt coarne, sînt primejdie, sînt moarte. *De la acesta* — obiect individual — *la abstracția morții ca atare*. Această *contragere* (marcînd momentul percepției globale, indistincte, a realității) conferă artei populare o neegalată densitate a materiei sale. În acest moment nu există propriu-zis temporalitate, ci succesiune. Așadar, omul nu e limitat de capacitatea de receptare conștientă a unei suite (pe care estetica și psihologia au determinat-o exact), ci de aceea de înmagazinare (mai mare, în orice caz). Se favorizează, în cazul dat, existența unei *trepte de contemplare*; și astfel a unui prag de modernitate.

Relația dintre *capacitatea de abstractizare a artei populare* și *semnele noii arte* e revelatorie și pentru progresul consumatorului de artă. Ridicarea fluxului informațional de la expresia unor abstracțiuni, ca acelea ale *vieții, morții, frumuseții, armoniei, binelui* în dezvoltarea artei în genere, se petrece sub presiunea continuei ameliorări a omului. Un exemplu din muzică: monodia muzicii populare solicită parțial subiectul uman; ilustrarea literară a muzicii (și invers) diversifică solicitarea. Lărgirea repertoriului de semne (tonuri extreme, intervale noi, schimbare de ton, structură ritmică), apariția deci a supersemnelor — simptom al introducerii unui sens determinat — reprezintă saltul de la o condiție antropologică la alta. Să ne aflăm, oare, în ultimul timp, în fața necesității de a reînnoi aceste mijloace (dodecafonismul, atonalismul)? Sau, revenind (după acest exemplu care a vrut să sugereze sensul evoluției și legăturilor posibile), expresia plastică — uneori de armonii, „muzicală” — recunoaște prin *semn* atît o permanență a umanului, cît și „litera” fundamentală a alfabetului său genetic?

Poate că nicăieri atît de mult ca în arta Orientului (Japonia, de exemplu) permanența „semnului” și suita resurrecțiilor sale nu a fost mai concludentă. Apropierea între tacheism (prin distinșii săi reprezentanți de peste tot în

lume) și pictura de „semn“ este cea mai lesnicioasă. Dar „semne“ se produc și în ordinea *aleatoriului* (așadar, expresionismul abstract), se perpetuează în specia naivismului, se recunosc în virtuțile efectelor optice. E adevărat că, nu rareori, între „semnul“ cules din alfabetul abstractizărilor aparținând artei populare și noul „semn“ nu mai există nici o relație. Caracterul arbitrar al alegerii retează, în acest fel, motivul certitudinii filosofice ce a stat la baza receptării expresivității artei populare. Direcția e alta, aparența nu ascunde decât o întâmplare, și nu o necesitate.

Ochii picturii lui Țuculescu sînt „semne“ ; „virgulele“ sale, de asemeni, dar de altă sorginte. Aș avansa chiar ideea că ele se aplică drept sintaxă a primelor (și, alături de ochi, să nu uităm troițele, motivele florale etc.). Interesant, ajungînd aici, să observăm că epigonismul postbrâncușian se petrece în direcția unei involuții de concepție față de gîndirea acestuia. Adică în locul exercitării unei capacități de abstractizare atît de acută ca aceea populară și sinteza, aici, a unui *semn nou*, ce înglobează, prin conținutul de filosofie și istorie, pe cel original, rămîne simplul efort al stilizării, ilustrativul. Nici Osip Zadkine, Marc Chagall sau Klee nu scapă, prin epigonii lor, de pericolul decăderii semnelor. Dacă, de pildă, Mane Katz — în descendența Marc Chagall — ilustrează un progres prin potențare, naivismul abstract duce „semnul“ ingenuu la superficialitate. Tot așa, „semnul“ ingenuu al teatrului folcloric decade în experiențele improvizationale gratuite ale situaționismului (teoretizat de Isidore Isou), dar nutrește validitatea nouă a formulei existențial agitatorică a trupei „Bread und Puppet“.

Recuperarea simbolică a existenței, atît de manifestă în planul limbajului¹, se realizează și prin semn. Nevoia semnelor, alta în acest moment al evoluției din creația valorilor estetice, mai acută, decurge din țelul acestei recuperări. Nuanțele esenței umane s-ar citi cel mai bine în precizia definirii ei și, ideal, în integralitatea (utopică, de altfel) a unui singur și atotcuprinzător semn. Cum arta există prin arte, semnul ei are validitatea semnelor artei.

¹ Ion Pascadi, *Limba artistic și cod*, R. L., nr. 41/105, p. 28.

ALEATORISMUL ÎN ARTA MODERNĂ

...Tezeu, fiul regelui Egeu al Atenei, cunoscutul personaj mitologic căruia i se atribuie atâtea pasionante aventuri, îi promisese tatălui său la plecarea în îndelungata expediție ce i-a fost încredințată că îi va vesti, prin culoarea albă sau neagră a pânzelor vasului său, dacă a ieșit sau nu victorios.

Întâmplarea — aceea care se insinuează mereu alături de necesitate, alcătuind cu aceasta nucleul indestructibil al unității și contradicției lor — a determinat un șir tragic de evenimente, important nu atât prin proporțiile sale, cât prin aceea că semnifică ponderea pe care aleatoriul îl poate avea în ciclul vieții.

Nu este, deci, hazardată — referindu-ne acum la creația artistică — afirmația că în decursul dezvoltării istorice a artei și literaturii, aleatorismul a reprezentat permanent o componentă relevabilă, firește cu o prezență care nu a fost niciodată constantă. Afirmarea în arta modernă a unui conținut aleatoriu sporit — și, în anumite cazuri, predominant — implică atât aprecierea motivelor acestei tendințe, cât și a semnificațiilor sale complexe având în vedere cu deosebire rolul în viața societății moderne a producției artistice și perspectivele metamorfozelor viitoare.

Exprimând conștiința propriei existențe și parcurgând, în acest sens, evoluția spre autonomia formelor, arta modernă implică o componentă aleatorie sporită în gestul narcisiac, al înfățișării mișcării browniene a materiei sensibile. Temeiul obiectiv al tendinței spre aleatorism este, în primul rând,

acela al conținutului aleatoriu al fenomenelor naturale — reflectat în arta clasică. El a acționat însă relativ constant în decursul întregii dezvoltări a ceea ce Marx numea „însușirea practic spirituală a lumii”. Resuscitarea sa, în arta modernă, corespunde așadar atât unor impulsuri determinate de reevaluarea critică în actualitate a creației anterioare, cât și altora, nemijlocit determinate de condițiile obiective ale producției și consumului în această epocă. Este vorba de progresul general al creației umane — și aici, de progresul în artă ca progres al regăsirii omului în situații și în relații sociale tot mai complexe —, după sensul pe care l-am reținut, înfăptuit într-o succesiune de negări și adevărări, cum și de tendința de refuz a canonizării, de reacția la serializare, de vitalizare a produsului spiritual prin înglobarea unui conținut de viață din ce în ce mai important.

O nouă afirmare de un rol deosebit a operei unicat are loc simultan cu procesul evoluției, de la proiectarea în operă a unui spectator imaginar sortit să se întâlnească cu cel real, la integrarea în operă a acestuia din urmă. În ansamblu, aleatorismul — alături de numeroase alte trăsături puternic controversate ale artei moderne — este simptomul tendinței acesteia de a se valorifica în spectacol, marcând creșterea conținutului improvizational, a spontanului. Apreciat din perspectiva sociologiei artei, aleatorismul acționează în sensul schimbării accentuate a raportului dintre artist și public. Marcată deseori prin aceea că artistul exprimă o criză a încrederii în reprezentarea sa de însăși operă — e vorba de cea clasică, cumva impersonalizată —, arta modernă a instituit chiar și forme de „autofagie”, în conținutul cărora, alături de raportul consacrat dintre public și operă, apare unul nou, între creator și produsul său, manifestat în forme violente, de autonegare.

Din punct de vedere strict tehnic, aleatorismul se revelează în primele sale manifestări caracteristice doar ca ilustrație, ca element de contrast menit să contureze mai precis un conținut determinat. Elementul aleator maschează savanta construcție a punctului de fugă în pictura clasică, tot el face legătura între elementele sonatei (așa-numita punte, cu struc-

tura ei nestabilă, mascînd zdruncinarea primului centru tonal), constituie, în dramaturgia din perioada Renaşterii (*Scorpia îmblînzită* a lui Shakespeare e un exemplu între multe altele) cadrul pretextual sau, ajungînd pînă la creaţia cinematografică din primii ani de după război, exprimă contextul acţiunii filmice. De aici, din această ipostază de cadru, de ilustraţie, deci de semnificant al contextului menit să reproducă condiţia naturală în care se produce evenimentul artistic, aleatorismul devine el însuşi obiect de artă, adică face din ansamblul de coordonate al prezenţei omului (ca personaj sau ca prezenţă relevată prin obiectele activităţii sale) produs emoţional, încercînd să-l plaseze, *aici-acum*, în realitatea şi nu în idealitatea sa pe om. Tendinţa corespunde, examinată în articulaţiile ei intime, filosofiei artei ca formă de viaţă, însoţită fiind de tot ceea ce această filosofie are ca valoare sau scădere.

Întîmplarea conţine unicatul şi se consumă în actul procedurii sale ; irepetabilitatea în acest sens are, fără îndoială, ceva eroic în sine, dar nu o dată acest eroism frizează gratuitul. Antrenînd cu deosebire reacţiile omului, urmînd astfel programatic calea eliberării sale de prejudecăţi, componenta aleatorie a operei moderne le desparte pe acestea (oricît de ingenioase sau complexe ar fi ca reacţii) de gîndirea care operează cu reprezentări şi simboluri. Ea acţionează prin semnale — în sensul definit de H. Wallon ¹ —, care nu sînt „nici acte de inteliecţie discursivă, nici simplă alăturare a stimulului la o reacţie“, ci îşi trag puterea „din fuziunea iniţială cu situaţia din care fac parte“.

Evitînd să decidem dacă etapele funcţionale marcate prin semnal, indice, simulacru, simbol şi semn sînt etape genetice, putem totuşi, luînd în considerare evoluţia limbajului, să observăm că expresia directă, spontană, hazardată — atît cît orice gest al nostru într-o lume definită la un moment dat poate fi hazardat — are o valoare expresivă, lăsînd însă în afară ceea ce numim conţinutul reprezentativ. Opera

¹ H. Wallon, *De la act la gîndire*, Ed. Şt., Bucureşti, 1964, p. 188.

de intenție aleatorie — în sensul producerii sale, sau în acela al valorificării — se opune atât analizei, cât și sintezei, existența ei nefiind globală și exclusivă.

Ceea ce a făcut, în cazul operei literare sau artistice clasice, ca imaginile să fie accesibile și să-și exercite puterea de fascinație asupra oamenilor — anume relativa identitate dintre expresie (formă) și conținut — acționează, în acest caz, oarecum mistificator. Imaginea, devenită simultan semnificant și semnificat, distruge distanțarea pe care o presupune momentul interpretării. Ea se manifestă ca act, deci ca intenție pură în momentul în care „simțurile omului, exercitate în creația artistică, au devenit într-un anumit fel «teoreticieni»”¹. „Poetica indeterminării” conține în determinarea sa concretă virtualitatea acelui mod uman angajat, de care vorbește Francastel², rezistență în fața pseudocreației (mecanizării, serializării, standardizării).

Implicând scopul exprimării automișcării, componenta aleatorie înglobată operei de artă pune sub semnul întrebării calitatea operei de a fi produs conștient, dedicat scopului ameliorării condiției umane, menit a se realiza, în spiritul unei filosofii pozitive, în realitatea socială. În zona evanescentului, de unde-și extrage substanța, viitorul nu apare ca operă conștient făurită sub imperativul anumitor concepții asupra relațiilor interumane, ci ca posibilitate abstractă. Adevărul este că în procesul trecerii *in actu* a uriașului rezervor de întâmplare la care face apel, artistul nu se abstractizează; el trăiește, fie că o exprimă direct, fie că nu, un anume concret istoric, prin intermediul căruia poate atinge, într-un grad mai accentuat sau mai puțin accentuat, generalul uman. Ca experiență a artistului care „își capătă semnificația sa activă în chiar momentul în care gestul pictorului iscă forma concretă”³, o tendință de felul celei

¹ K. Marx, *Manuscrisele economico-filozofice de la 1844*, ed. cit., p. 58.

² Pierre Francastel, *La Figure et le lieu* (1967).

³ Nello Ponente, *La Peinture moderne*, Skira, 1960, p. 131.

numite *action-painting* — analizată înainte — nu poate fi apreciată global (și refuzată sau acceptată ca atare), ci în funcție de caracterul concret al realizării sale. Distingem în acest moment că *aleatoriul implicat actului de creație* îl mută pe acesta — indiferent dacă aparține scriitorului, pictorului sau compozitorului — în sfera spectacolului, aducând cu sine valoarea expresiei spontane, implicând improvizația și — în ansamblu — constituind terenul unei interacțiuni dintre creator și public deosebit de elastice.

Aleatoriul implicat operei înseamnă, calitativ, altceva. Fie că e vorba de „Mobilurile” lui Calder¹, de compozițiile în structuri deschise ale lui John Cage, de canoanele poetice ale dadaistilor, resimțim necesitatea revizuirii estetice. Astfel, distincția lui Lessing între arta de succesiune și de simultaneitate este definitiv infirmată (chiar ca ipoteză teoretică), asimilarea realității timpului în domeniul vizualității constituind (în cazul Calder) o excepțională mutație. Dacă sculpturii, în sens clasic, componenta aleatorie i se asocia discret (în sensul plasării ei în timp și spațiu, sau al surprizelor materiei sale), și artistul avea grije să o acopere, noilor forme — literare, muzicale, teatrale etc. — ea le imprimă o bogăție pe care numai emoția reală a privitorului o poate exprima. În același sens putem considera că instrumentul pe care John Cage a aplicat „accidentele” sale nu mai este un pian, ci altceva, artistul încercând experiența dilatării realității ce o transfigurează. Între atacul lui Eduard Hanslick² împotriva ideii că muzica exprimă sentimente umane și experiențele lui John Cage nu se poate trage pur și simplu linia unei filiații, atâta vreme cât cei doi afirmă, fiecare în felul său, alt principiu și o altă viziune asupra muzicii. Cunoscând nu numai lumea, ci și opera artistică și literară ca unitate a contrariilor, în dezvoltarea sa spontană, epoca modernă a cucerit un nou teritoriu propice expresiei

¹ J.-P. Sartre, *Situations* : „Sînt ființe ciudate, pe jumătate materie, pe jumătate viață”.

² *Von Musikalisch-Schönen*, 1891, p. 66.

sensibile și apt și astfel să faciliteze reînstaurarea umanului în plenitudinea sa.

Presupunând coordonarea a două limbaje — dintre care unul își dezvăluie cu ușurință dubla articulație (în unități semnificative și distinctive), constituind suportul manifestării componentei aleatorii, iar al doilea încearcă să se constituie ca atare, în ciuda faptului că sistemul său propriu de semnificații tinde spre irepetabil —, opera aleatorie uzează, în fond, de un metalimbaj. Ea se prezintă ca o structură ce tinde spre alta, astfel încât analiza descoperă aici, în unitățile ei, trei straturi. Considerând, de pildă, *happening*-ul, pe care nu-l asimilăm teatrului, ci tendinței artelor spre spectacol — aceste straturi se dovedesc a fi ale grafemei, fonemei și a imaginii spectaculare de sinteză. Componenta aleatorie aduce, așadar, un număr nou de semne — unul spectacular, *ci-néma* (în sensul folosit de Pasolini), semnul plastic, semnul poetic. Asistăm, deci, la un proces de amplificare semantică; minînd raportul static dintre semnificant și semnificat, aleatorismul deschide cîmpul de acțiune al trans-semnificației. Întîlnim aici verbul unui limbaj interior, care se conjugă independent față de verbul narațiunii. Metasintaxa care i se impune captează starea vie a materiei sensibile (cuvînt, culoare, sunet), exercitîndu-se formativ.

Particularitatea morfologică a structurilor noi este aceea că ele semnifică un proces. În acest fel, se urmează și aici — cu valoare particulară, dar într-o zonă oarecum ignorată pînă acum — aspirația supremă a artei, exprimarea mișcării gîndirii, și, la fel, seismograma conștiinței. Potențialul simbolic sau emotiv, diminuate în profitul efectului spontan, neutru, neangajat, se pune indirect în evidență. Luînd în considerare conținutul unui spectacol de tip cinetic, adică valoarea sa umană, trebuie să avem în vedere potrivit unei viziuni mai largi, dialectice, asupra condiției omului contemporan, concepția despre *mediu* în care spectatorul participant se află total învăluit. Este o ambianță cromatică și de ritmuri lineare, care acționează asupra spectatorului pe căi diferite decît acelea (precizate de psihologie) ale picturii, muzicii sau teatrului (de unde și ireductibilitatea acestui tip

de spectacole la ele). Precum și de amuzamentele care frizează farsa, de agresiunile vizuale sau sonore gratuite, de stimulul erotic pe care-l pot conține. Imaginile pot permite crearea de ambianțe perfect controlate, de climate nuanțate, adică pot fi puse în slujba acelei tendințe obiective a artei moderne de a se adresa simultan unor mari colectivități și fiecărui om în parte.

Acceptând asimilarea componentei aleatorii în arta modernă ca modalitate a resuscitării potențialului ei emotiv, avem în vedere și pericolul valorificării sale, potrivit unor idealuri potrivnice progresului condiției umane, în general, sensului progresului în artă, în particular. Simpozionul D.I.A.S. (Destruction in Art Symposium-London, 1966) înfățișa în experiențele unor Werner Schreib (încinerare a unui portret al lui Erhard), Yoko Ono (*Cut piece*, spectacol de tăiere a hainelor unui manechin viu), Hermann Nitsch (măcelărirea unei oi deasupra trupului culcat al unei femei), Ralph Ortis (concert pe corzile unui pian prin lovirea lor cu o găină vie — Henny Penny), propensiunea violenței, a tendinței spre autodistrugere, semnificativă în alt plan decât acela al artei.¹ Exemplele nu se epuizează, din păcate, aici.

Deși e posibil ca „tocmai succesele moderne ale ciberneticii și automaticii” să fi făcut „ca modernul că acorde valoare superlativă la ceea ce este în curs de făurire, și nu la ceea ce este deja făurit”², nu putem, vorbind despre componenta aleatorie a artei moderne, să nu ne referim și la creația mașinilor electronice. Arta calculatoarelor, serial permutațională, aleatorie în premise și în seria neselectionată a soluțiilor sale, nu este, în finalitatea ei, aleatorie. Conținutul aleatoriu — marcat prin selecția de cuvinte a dicționarului atribuit pentru alcătuirea autopoemelor, de sunete, de atacuri etc. — a fost cristalizat, sedimentat în câteva soluții. Experiența manipulării automate de unități

¹ A. Charlotte Willard, *Violence and Art*, în *Art in America*, ian.-febr., 1969.

² Marcel Breazu, *Modernitate și decadentism în artă*, Editura Acad., 1963.

lingvistice (uzînd de programele Monte-Carlo), efectuate în cîteva mari centre specializate, a condus la afirmația, prea ușor însușită în cercurile de esteticieni, că refuzul sub aspectul nonsensului al autopoemelor ar putea fi aplicat cu același drept și dadaismului ¹.

Chiar dacă, punînd în valoare instrumentarul esteticii informaționale, am identifica un conținut aleatoriu asemănător în cele două cazuri, concluzia înainte avansată nu ar trebui acceptată. În cazul producției literare dadaiste, conținutul — în sens categorial — este *atitudinea* (complex determinată) a autorilor, conținutul *auto-poemelor* este reductibil la conținutul algoritmului. În acest caz, relevabilă ar fi valoarea estetică a programării, asupra căreia, de altfel, am mai stăruit.

Avansînd ideea evaluării cu mijloacele esteticii informaționale a conținutului aleatoriu, avem în vedere faptul că opera de artă modernă, care îl înglobează, nu se prezintă cu o entropie dată, fiindu-i semnificativă tocmai variația ei. Redundanța variabilă este implicată operei, și nu spectatorului, ceea ce ne obligă să apreciem informația estetică mai nuanțat, atît ca *free information* (informație liberă) referitoare la asociațiile întîmplătoare, cît și *bound information* (informație legată), referitoare la stările sistemului fizic concret. Entropia se va înfățișa atît ca entropie fizică (determinată conform formulei lui Boltzmann), cît și informațională (formula Shannon și aplicațiile lui Max Bense). De menționat că echivalentul unui paradox al demonului lui Maxwell (celebru prin controversa asupra celui de al doilea principiu al termodinamicii) este posibil în artă.

...Tezeu se întoarce victorios. Și i se pare că vasul înaintează prea încet spre țărmul patriei. Înaltă toate pînzele — și pe cele albe, și pe cele negre — angajîndu-ne alături de el în regăsirea tărîmului proprii sale regăsiri, cu întreaga bogăție de unitate în contradicție, a ființei noastre.

¹ * * * *Die Kunst aus dem Komputer*, Ed. Nadolsky, 1967, p. 14.

FORȚA ȘI LIMITA METALIMBAJULUI

Mărturisită sau nu, o senzație stranie ne încearcă ori de câte ori apare în discuție problema artei realizată cu ajutorul mașinilor, sau de către mașini. Dificil, și în oarecare măsură inutil, e să recapitulăm aici, urmărind actualitatea și soarta artei moderne, argumentele enunțate în favoarea sau împotriva acestor produse, a considerării lor drept produse artistice. În schimb, apropiindu-ne de tehnologia lor propriuzisă, putem face observația de principiu că arta modernă are *un caracter programat*. Observația nu-și propune să ducă la supralicitarea și supraevaluarea momentului lucid al artei moderne, nici la demonstrarea unei idei, false în ultimă instanță, a tezismului acestei arte, nici a caracterului ei elaborat. Întreaga strălucire „poetic-senzorială” a materiei (pe care o are în vedere formula lui Marx) ne este redată parcă mai mult în deplinătatea ei, programul însuși fiind acela al unei eliberări mai depline, al unei recuperări umane mai ample, în fine, al unui țel asumat pe măsura unei conștiințe de sine, ajunsă la un stadiu superior de afirmare. Romanul lui Joyce, „Gigant mozaic al introspecției omului cult și modern”¹, este un asemenea model de literatură programată ; la fel cel al lui Proust. Programul lui Brecht, cel al Bauhaus-ului, al seriei dodecafonice, al armoniilor culorilor calde și reci și câte altele ne apar imediat în minte.

¹ Radu Sommer, *Despre luciditate în artă*, Ed. științifică, 1970, p. 68.

Programul mașinii indică, în cele din urmă, o succesiune de operații. Așa, de exemplu, un program al unei compoziții muzicale va ține seama de durata maximă — fiziologic determinată — a unui sunet intonat cu o anumită intensitate de cutare sau cutare instrument. Artistul, aflat la pian sau scriind partitura desfășurată, transpunând deci un motiv, nu se oprește propriu-zis asupra acestor limitări. El le trăiește direct. O parte a programului este conținut de ființa sa ; cealaltă o întâlnește în experiența artistică de care a luat cunoștință. Ea are un aspect nedeterminat, e materie aflată în stare magmatică. Programul unei mașini se epuizează într-o serie dată ; el poate fi refolosit ori de câte ori e perfecționat, ameliorat în raport cu produsul. Programul artei este unic. Ceea ce se păstrează și se refolosește ține de codul devenit social. Adică, prima compoziție dodecafonică nu epuizează dodecafonismul, ci rămâne programul său de durată. Necesitatea sa interioară este abia în al doilea rând tehnică, fizică, nemijlocit materială. La fel, succesiunea de alegeri a dadaismului este poezia care se poate citi în număr de *biți* — *unitate de informație* —, dar acest număr nu va putea spune niciodată despre calitatea de reacție față de clișeu, stereotip, gratuitate, convenționalism, pe care această poezie o demonstrează, în numele căreia a apărut.

Mașina, pentru a fi „umanizată“, nu primește doar un program, ci și un generator de semnale aleatoare. Caracterul programat al artei moderne nu se regăsește în acest model decât în aparența sa ; aleatoriul însuși e mai adânc determinat (socialmente în primul rând, dar nu mai puțin material, politic ș.a.m.d.) decât ar putea fi orice tip de generator.

Paralela propusă nu ne interesează însă atât din unghiul criticii și evaluării creației cu ajutorul mașinilor — care este o temă distinctă —, cât din acela al semnificației la nivelul limbajului și al metalimbajului.

A programa înseamnă a te folosi de un metalimbaj, în particular matematic, pentru a crea obiecte semnificative în planul limbajului. Nimeni nu va căuta în grafica de computer, sau în muzica de computer, confirmarea ori infir-

marea unei teoreme, lanțurile Markov sau relevanța sistemului de condiții inițiale. Ca produs cu finalitate estetică, acceptată sau nu, obiectul obținut — seria lor, de fapt — va fi apreciată ca frumoasă, armonică, expresivă, emoționantă (ori cu aceiași termeni vegheați de jandarmul *non* în față). Ca urmare, a vorbi despre semnificație și — urmînd cursul realizării sale prin formă — despre sens (esențialmente uman) înseamnă a vedea în ce măsură a *programa înseamnă a face posibil*.

Caracterul programat al artei moderne se citește foarte bine în numeroasele acte de re-creație, care fie că alcătuiesc corpul criticii, fie că aspiră la stadiul ei superior, nu sînt altceva decît refacerea operei trecînd de la ea însăși, de la realitatea limbajului ei, la metalimbaj. Programul critic rămîne vizibil ; programul operei se absoarbe în substanța ce o alcătuiește, ce-i dă trup și realitate distinctă. Avertismentul rostit în filosofia modernă : „Cine vrea să preia concepția husserliană, a actelor intenționale, și s-o aplice la problema semnificației, acela trebuie să țină seama nu numai de teza după care semnificațiile sînt *obiecte ideale*, ci și de întreaga teorie referitoare la *esența* lucrurilor și la observarea lor *imediată*“¹, ne readuce în cîmpul înțelegerii semnificației ca unitate în multiplicitate. Metalimbajul nu conservă decît raportul ; forma sa reală de realizare îi scapă.

Prea puțini cercetători ai fenomenului artei moderne ar accepta existența unei arte semiotice, structuraliste, informaționale ș.a.m.d. (în sensul mijloacelor de analiză). Chiar ideea unei arte filosofice (*de idei*, cum i s-a mai spus, printr-o cu totul inadecvată formulă) este de respins, cel puțin în ordinea în care filosofia are limbajul ei, de o altă sensibilitate și capacitate reflectorie, de o altă posibilitate de construcție (în plan logic, mai ales) decît arta.

Dar nici nu se poate să nu constați că mijloacele de analiză noi, puse în valoare în practica esteticii contemporane, au un temei chiar în operă. Refuzînd să vedem în

¹ Adam Schaff, *Introducere în semantică*, Ed. Științifică, Buc., 1966, p. 225.

titluri de lucrări ca *Structuri* (numerotate sau nu), *Semn* (magic, optic, transcendent), *Entropie* (sau asemănător), altceva decât încercarea de raportare la concepte și noțiuni noi, nu putem în același timp să nu remarcăm programul structuralist al unei întregi zone a creației moderne, programul semiotic sau, pentru mai multe chiar, programul negentropic. Mai mult, obiectele de artă supuse realizării publice, sociale, integrează în spiritul lor modele cibernetice. Programul fiecăruia în parte are o complexitate cu nimic inferioară unui algoritm. Dar, la fel cum mașina însăși — și poate termenul englez *device*, pus mai nou în joc ca *aparat*, desemnează mai mult decât un calculator — apare în dublă ipostază, de creator și consumator de artă, creatorul modern nu mai poate fi nici el ipostaziat doar în exercițiul acțiunii demiurgice.

Programul operei moderne include într-un grad sporit un program al competenței artistice creatoare, fundament al reacțiilor de apreciere și autoapreciere. Termenii acestuia au de asemenea forța și limita metalimbajului. „Limitele lumii mele“, ca limite ale limbajului — cum aminteam de expresia lui Wittgenstein —, nu se citesc direct decât în operă. Programul ei e, întotdeauna, mai larg. Și iată cum, astfel, idealitatea operei de artă se dovedește o idealitate secundă față de aceea a programului, a metalimbajului invocată de axiologie în primul rând, sau în favoarea sa în cele din urmă.

Exprimînd, de pildă, în termeni mai preciși, relația dintre subiect și obiect în lumina punerii în valoare, prin realizarea funcției gnoseologice a artei, a informației acumulate de creier pentru diminuarea dezordinei obiectelor, identificăm aici un program estetic — și nu numai estetic — deosebit. Conjugat ideii că opera realizează și ea o formă de reacție (*feed-back*), adică retroacțiune, care „nu este altceva decât posibilitatea de a defini conduita viitoare prin acțiunile trecute“¹, urmează un alt program posibil, al con-

¹ Norbert Wiener, *Cybernétique et Société*, Paris, 1962, p. 113.

tinuei autoemancipări, al exercitării unei reale stăpîniri a lumii obiectelor de către subiect. Conjunțiile pot să fie continuate — sensul s-a limpezit deja —, dar nu confirmarea unei aserțiuni deja susținute ne preocupă, ci degajarea unei alte idei. Anume, evoluția nu spre sincretismul artelor, ci al activității omenești în general.

Notele distinctive — luciditate, raționalitate, ambiguitate ș.a.m.d. — au, din această perspectivă, o cu totul altă importanță. Programată, în sensul discutat, arta modernă asimilează expresivitatea metalimbajului. Acolo unde acesta nu putea face el însuși transferul de semnificații la care, ca mijloc de analiză și valorificare, aspiră, intervine ridicarea artei spre el, sublimarea ei, autodepășirea. Procesul se realizează *de către* și *prin* subiectul creator, ca modalitate concretă de regăsire a acestuia, de afirmare a integralității sale. Sună simplist chemarea de a ne pregăti pentru dialogul cu mașina creată de noi înșine; realitatea ne confirmă însă că o asemenea necesitate se imprimă adînc în toate domeniile creației materiale și spirituale. Iată un temei în plus pentru a reține și noi necesitatea completării modelului plastic al artei, ca model al raporturilor dintre om și lume¹, cu acela de dimensiune de raport a omului față de sine „însuși”². Cel ce aduce, în program, realitatea este simbolul; de fapt, cînd devine simbolică — și simbolismul cunoaște o varietate de grade —, arta se și află cu primul ei pas pe puntea de la clasic la modern. Posibilitatea acestuia din urmă decurge din posibilitatea suprimării simbolului propriu-zis, tăierea de punți, deci, și deschiderea drumului spre metasimbol, jumătate a jumătății, semn al jumătății noi, deci adîncire în spațiul unei realități cu propria ei gravitate, tinzînd spre idealitatea programului.

Refuzul narațiunii este și el semn de program, autonomia artelor un altul, punerea în „funcțiune” a cuvintelor încă

¹ Roger Garaudy, *Marxismul secolului XX*, Ed. Șt., 1969.

² Adrian Rădulescu, *Arta ca obiectivare umană*, *Cronica*, nr. 31, 1968, p. 4.

unul, și nu ultimul. Poezia numită „fenomenologică” (prin transfer de semnificație) a unui Francis Ponge, cu insistența simptomatică a metaforelor tehnice (ca în *Le Savon*) și cu efortul ei declarat, asumat, de a introduce în text și atitudinea cititorului, raportul reciproc al subiectului cu obiectele și al acestora față de scriitură, vrea să instaureze *funcționarea* obiectului textual în locul *semnificării*. Asistăm cumva la depășirea reificării ca atare, în favoarea cufundării în tehnica îmbinării și înlănțuirii, a devenirii ca aparat — *device* — pe care-l pune în funcțiune autorul sau cititorul. Este o sete de obiectivitate aici — justificată în contextul în care mistificări succesive au compromis această calitate —, „funcționarea e neutră”¹, dar este și programul ieșirii din dilema existențialistă, din păcate într-o soluție marcată de defetism: Omul nou, pe care secole de îndoctrinare realistă și creștină l-au moleșit, va „considera ca definitiv admisă absurditatea lumii”²; noul umanism instaurat astfel este, deci, expresia ignorării tragicului și absurdului. Admiterea absurdității lumii, și nu lichidarea surselor ce duc la acest absurd, este consecința plasării în câmpul acelor relații care o generează, acceptate drept un rău necesar, dar, oarecum ca singura realitate cu putință. Retorica obiectelor, așa cum e ilustrată într-o anumită zonă a artei moderne, ține și de neîncrederea în limbaj. A funcționa — ca limbaj — înseamnă a pendula între cuvinte și regula asociației lor, tinzând permanent spre detașarea de ele, adică spre reflecția asupra lor. Captarea mișcării, spre deosebire de înscrierea inerțială într-o mișcare mecanică ineputabilă, se petrece la nivelul metalimbajului.

Opera modernă de acest tip, bine precizat și reflectând o condiție umană dată, nu mai există în autonomia și suficiența ei, ea își poartă oglinda cu sine și face din spectacolul dansului ei pe cioburi încă un mod al existenței sale. Arta

¹ Francis Ponge, *Convorbiri cu Philippe Sollers*, cf. *Secolul 20*, nr. 5, 1970, p. 64.

² *Ibid.*, p. 56.

lui „a face“, gestuală, opusă rezultatului material al acțiunii creatoare este o asemenea coregrafie. Ea nu are semnificații în sine, nu are în fond nici chiar limbajul ei (adică un repertoriu de semne și altul de reguli ale adjoncțiunii lor). Domeniul ei de realitate e metalimbajul; ea provoacă doar motivul reflectărilor și asociațiilor conceptuale, orientează materia magmatică spre direcția unei semnificații mai curînd inteligibilă decît sensibilă. Accedînd spre metalimbaj, arta se neagă pe sine. Ceea ce regăsește în idealitatea acestuia este altceva, poate opusul ei (deși termenii în *anti* și *non* ne displac datorită abuzului), pentru că norma ce organizează domeniul acesta e generalitatea, universalitatea, legicul. Este însă de presupus că experiența acestei aventuri nu e inutilă — motiv pentru care ne-a și atras atenția. Ea își pune pecetea asupra unor aspecte ale noii arte, asupra interiorizării expresiei, a lucidității, a depshologizării, a ambiguității sporite. Artă a unui program a fost și aceea a romantismului (care eșafodase estetica suprafilosofantă a grotescului și urîtului), un *program* a stăpînit și alte epoci sau stiluri. Arta modernă nu mai este uniprogramată, reductibilă deci la un *unic* principiu (sau la o suită numărabilă), ci se realizează prin valorificarea unor programe individuale. „Semnele alfabetului metafizic“, de care vorbește Chirico, sînt mijloacele sale de a descifra bucuriile și durerile ascunse într-un portic, în colțul unei străzi, între zidurile sau în interiorul unei curți¹; întreaga sa pictură e realizarea unui program. Un muzeu de Chirico, sau Carra, transmite obsesia repetiției. „Materializare cu cea mai imperialistă furie a preciziei“, cum o numește Dali, metafizica sa are ca motto un : „Mundus est fabula“, investigația exercitîndu-se asupra materiei artificializate, pe care o recuperează sau o travestește agresiv, ironic, sub zodia asociațiilor interpretative... Coloane, terase, piețe publice încadrate baroc, o permanență a recuzitei și o abia simțită, infinit de mică, schimbare. Opera își are

¹ Cf. Radu Sommer, *Despre luciditatea în artă*, Ed. Științifică, 1970, p. 72.

norma în afară, semnificația fiecărui tablou se realizează prin semnificația globală a programului. La fel, un Klee, cu variații mai accentuate, dar ultimul tablou nu este, oare, punctul terminus al unei suite în care permutații abil mascate conduc la intuiția tragică a morții? Programul lui Mondrian, în suitele celor 3 momente ale ameliorării sale — modulația naturală (uriașul trunchi — pretext) — verticalul — și din nou modulația suprematistă — se descifrează și el lesne, cel al lui Moore, Calder, Brâncuși — de asemeni. La fel, programul Schönberg (și infinit mai puțin Stockhausen), Enescu sau Hindemith. Este o sete de principiu unic, ordonator, o patimă a fidelității față de el și, astfel, reafirmarea tendinței spre proiecția ideală a omului generic, a omului „uman”. Tentant, firește, să descoperi ce loc mai rămîne, în limitele fiecărui program în parte, spontaneității.

Pornim de la observația că însuși termenul apare, folosit uneori chiar impropriu, din ce în ce mai rar, în limbajul criticii și al esteticii. Am putea, firește, să bănuim că e vorba fie de schimbarea — temporară — a centrului de interes de pe o calitate ca aceasta, fie că ea are o asemenea permanență, încît nu se disting exemplele de excepție, fie că e considerată drept ținînd de natura actului de creație — ceea ce parțial e exact —, fie, și de acest lucru ar trebui să ne temem mai mult, de accentuata *de-spontaneizare* a actului de creație și a operei.

N-am repeta decît un adevăr bine cunoscut amintind că, în timp, numeroși factori (interni operei, sau externi) au redus cîmpul spontaneității. De exemplu, dramaturgia a acționat spre ceea ce Tudor Vianu definea „temperarea autonomiei artei actorului”. (Nu e mai puțin adevărat că și practica modernă a regiei și scenografiei au făcut același lucru, spre folosul incontestabil însă al acestei arte, care, trăindu-și criza, își trăiește, și nu pentru prima dată în istoria sa, apogeul.) Ca urmare, cîmpul de exercitare a acțiunii spontane s-a modificat și, deși aparența nu o arată, s-a amplificat chiar. Spontaneitatea este un semn intim, înglobat în materia artistică sensibilă, calitate distinctivă a operei, și este, apoi, una din modalitățile *deschiderii* sale spre con-

tactul socialmente necesar cu spectatoriilor ; spontaneitatea este apoi calitate a interpretării muzicale, teatrale, cinematografice, a lecturii ca interpretare a literaturii, a habitării ca interpretare a arhitecturii, când ea se sedimentează iarăși în soluție, dar și în modul nou, calitativ altul, al *deschiderii* actului interpretativ, conceput ca *situație* într-o realitate bine precizată a relațiilor interumane în care se va realiza estetic (și nu numai estetic). În fine, oricât de „temperat” în autonomia sa, spontaneitatea este una dintre liberalitățile cele mai împovărătoare ale interpretului, om între oameni, trăindu-și destinul ca personaj, dar existența, cum spuneam și în altă parte a acestui studiu, ca ființă generică „ce-și depășește continuu individualitatea în procesul autocreării ființei sale” (Marx). Iată dar, câți faguri pregătiți pentru miera aspră a atitudinii spontane, și totuși ce săracă recoltă, într-un anotimp care este al rodniciei sale !

Nu avem în vedere vioiciunea — vai !, uneori atât de chinuită — a unei arte ce se lasă prea ușor pradă exigențelor consumului (dicționarul numind și vioiciunea drept manifestare a spontaneității). Pentru că, de pildă, intrînd în mecanismul perfect al mașinii situațiilor comice ale comediei de boulevard, filmului, musicals-urilor, *happening*-urilor, artei de obsesie și agresiune erotică, spectatorul este îndepărtat iarăși de resursele adevăratei spontaneități și de ceea ce, din nou, dicționarul stabilește drept calitate a acesteia — *naturalețea spirituală*, se tinde la conservarea înstrăinării sale, la menținerea rupturii între esența umană și manifestările sale. Omul rămîne „om în manifestările sale vitale”, și „animal în cele spirituale”.

Se consumă, în aceste cazuri, disponibilitatea inferioară, amorfă, a intuiției și inspirației creatoare, într-un cadru care conservă doar spontaneitatea replicii, a situației, dar nu și deschiderea spre spontaneitatea nouă, a demersului interpretativ, asumat ca *responsabilitate* și exercitat în interesul progresului artei.

Atunci când își arogă libertatea arbitrară a atingerii scopului (rîsul sau plînsul spectatorilor) prin ignorarea cali-

tății mijloacelor și a motivațiilor sale, spontaneitatea de tip inferior poate decădea și mai mult. Teatrul boulevardier, atît ca dramă (și melodramă), cît și ca farsă sau comedie, pictura Kitsch, literatura violenței, cinematograful agresiunii sînt predestinate acestei false spontaneități. Și o exemplifică, în resurecția lor din ultima vreme, în chipul cel mai concludent, ieșind — ca manifestări apreciate a nu aparține artei — din atenția esteticii. Libertatea acestui tip de spontaneitate este într-o asemenea măsură înșelătoare, încît interpretul închis în cușca scopului utilitar, subestetic, se crede cel puțin sancționat pe pedestalul marilor neuitări — cu atît mai mari cu cît sînt, în epoca modernă, mai rare.

Spontaneitatea înseamnă însă, în înțelesul ei plinar, altceva ; conexată cu inspirația, cu necesitatea și frenezia afectivă, ea este *cîmpul reflectării condiției necesar antropologice* a actului de creație. Ea spune, dincolo de aliniamentul de principiu, de stema filosofică a operei de artă, că ea s-a născut *aici, acum*, că pune în contact conștiințe. Punctul de coliziune de la care se va trasa minunata linie imaginară a realizării premisei actului de creație în valoare de conștiință este acela al stării, reciproce, de spontaneitate, a interpretului și spectatorului.

Precedată, în arta modernă, de îndelungi și din ce în ce mai științifice faze pregătitoare — de unde și sugestia ideii de programare a acestei arte —, inspirația nu ne mai poate apărea pe scenă ca soluție a unei probleme, deci ca slăbire a tensiunii (cum o definea, de asemenea, Tudor Vianu). Explozia ei se va fi produs cîndva în această fază secretă, intimă, cu o *spontaneitate pentru totdeauna pierdută în înfățișarea ei genuină*, dar pentru *mereu-l* operei, al artei, implantată în corpul acesteia, cum poezia în corpul versurilor. Ne-am apropiat în arta modernă a expresiei elaborate, a sintezei și demnei subordonări a elementelor ei în fața ideii sau a sentimentului, de condiția omului de știință, care, străbătînd etapele raționamentului, n-are sentimentul inspirației și nici pe acela al spontaneității. Bineînțeles că, în cazul creatorului de artă, determinarea dintre munca artistică ce anticipează și rezultatul ei nu apare ca rezultat al

hărnicieii și profesionalității (minunat termen, dar cât de înșelător!) decât acolo unde talentul n-a existat niciodată. Inteligența sau hărnicia pot da, în comparație cu trandafirii plini de spini, doar flori artificiale, care nu se ofilesc niciodată, dar care nu bucură decât mormintele triste.

Altfel, spontaneitatea e atitudine, e libertate asumată cu o superioară conștiință a necesității estetice, a actului de creație în sine și a celei sociale, a realizării sale și a împrejurărilor acestei realizări. În spontaneitatea, implicată sau directă, a creației artistice moderne stă și capacitatea sa de a deveni acea demonstrație publică pe care, în lungul timpului, marii săi animatori au ambiționat să o facă. Rigoarea concepției și disciplinei artistice în teatrul lui Reinhardt n-au împiedicat *Danton*-ul său (text de Romain Rolland) să fie o adevărată *constituantă*; ascetismul brechtian transpus în concepția sa asupra actorului în teatrul epic nu-l împiedică să exalte valorile spontaneității. Cât privește metodele ce decurg din sistemul lui Artaud, ele sînt prin excelență menite să constituie un câmp de incidențe ale spontaneităților (ca expresie a stărilor genuine ale omului). Sculptura modernă, cINETICĂ sau nu, arta plastică monumentală, muzica manifestă în contemporaneitate aceeași tendință. Spontaneitatea literaturii, mai dificil de caracterizat, este însă și ea un fapt, poezia (Morgenstern va fi un exemplu) ilustrînd-o, poate, mai direct.

Atitudine fiind, spontaneitatea marchează angajamentul în act social de creație al interpretului, examen al libertății asumate și exercitate ca atare. Asociația spontană cu evenimentul zilei — Goethe evocă în convorbirile cu Eckermann caracterul de „jurnal vorbit” al unor reprezentații cu Polichinelle („orice s-ar fi întîmplat peste zi în Neapole se putea auzi seara de la el”) — nu e decât o formă, imediată, a expresiei inspirate. Ea poate însă ajunge la echilibrarea accentelor, la reșezarea lor, experiența mărturisită de Peter Brook după turneul său cu *Regele Lear* în răsăritul Europei și apoi în America (unde efectul a fost infinit mai mic, deși textul era unanim înțeles) nefiind în fond decât expresia

unei nostalgii după acea spontaneitate, mai directă, mai netă, a teatrului din epoca stalului arhiplin la „The Globe”. Concertul public, deși din ce în ce mai aservit tehnicii comunicației în masă, proiecția cinematografică, transmisiunea la televiziune, simpozionul scriitoricesc simt și ele nostalgia acestui tip de spontaneitate.

Se exersează chiar, în prezent, spontaneitatea — am aflat de experiențele lui Liubimov, Marrowicz a condus un grup de actori, oferindu-ne cu o inventivitate extraordinară o suită de exerciții, numeroase repetiții ale marilor orchestre sînt destinate spontaneizării — dar se ignoră faptul că ea aparține *climatului*, și nu *tehnicii*. Între interpretul care execută o lucrare : „Așa cum am repetat” și cel care transpune o credință de felul : „Mă acomodez ambianței specifice” nu e, firește, numai o deosebire de spontaneitate. Imprimările lui Sviatoslav Richter, din repetiții și concerte, sînt un exemplu. Dar nu singurul. Manierismul pe care-l resimțim (și acuzăm) deseori, în gîndire și interpretare, mimează spontaneitatea, o „joacă”, îi falsifică valoarea umană nemijlocită, maschează — atît cît poate ! — încetarea stării de creație și de neliniște creatoare, de răspundere și libertate artistică.

Mereu împreună, elaborare și spontaneitate, ele alcătuiesc în mod ideal o unitate contradictorie, sursă a acelei tensiuni care dă adevăr și viață actului artistic. Există, probabil, o perfecțiune care exclude, în ordinea mecanicii artei, spontaneitatea. Dar o artă a spontaneității eradicate este monstruoasă, de aceeași calitate cu a unui teatru populat de personajele unui muzeu al figurilor de ceară, a unui oraș ridicat pe platourile unui studiou, a unei păduri fotografiate și animate de sunetul imprimat pe bandă al păsărilor și animalelor ei.

Arta nu cunoaște decît „atemporalitatea” confirmării sale ca valoare ; deci una de *character symbolic*. Altfel, ea este eveniment și, în contextul acestuia, spontaneitatea creatorului și a interpretului modern rămîne, credem, ultimul și cel mai categoric mod al angajamentului său. Ceea ce definește în cele din urmă calitatea unui creator e reacția sa față de schimbare ; despontaneizarea e funciarmente un act de inerție.

AMBIGUITATE ȘI CONSTRÎNGERE

AMBIGUITATE ȘI CONSTRÎNGERE

Ambiguitatea, indiferent în ce domeniu s-ar manifesta, are un caracter relativ. Ea se realizează în raport cu un sens și după cum acesta însuși se realizează la rîndul său, ambiguitatea reprezintă o valoare variabilă chiar în cazul unei opere, a unei realizări date.

Trăim într-o lume care-și propune — și acest lucru s-a observat în prea mică măsură pînă acum — principii de constrîngere, de limitare. Enunțurile au o accentuată notă restrictivă — nu e posibil un *perpetuum mobile*, nu se poate depăși viteza luminii, nu se poate „crea” energie ș.a.m.d. —, fiecare în parte reflectînd acel nivel pînă la care se exercită real, eficient, stăpînirea de către om a naturii în general și prin reflecție, a propriei sale naturi. Restricțiile nu au o ambiguitate în ele însele, dar pot deveni ambigue. Istoria depășirii succesive a unor reprezentări este istoria ambiguizării lor.

Principiile mecanicii newtoniene își conservă, în condiții fizice date, validitatea, dar sînt suspendate în altele. Ambiguitatea nu este deci exclusiv conținută în expresie — fie ea logică sau de altă natură —, ci și în condițiile ei. Restricția, constrîngerea elimină ambiguitatea în raport cu obiectul ei concret ; dar faptul că o anumită viteză nu se poate depăși (de fapt, principiul se emite mai riguros) nu spune decît despre *această* restricție, orice altă posibilitate rămînînd deschisă.

Știința epuizează, în constrîngerea pe care a descoperit-o, un sens. Arta poate spune, dimpotrivă, că orice viteză e ad-

misă — și dacă n-ar spune-o, nu și-ar justifica prin nimic idealitatea. Spunând-o, ea este deja generatoare de ambiguu, pentru că o spune într-un context dat, se raportează la el și se definește față de el. Sens se numește și această afirmare de tip paradoxal, chiar dacă el este, față de sensul principiului științific restrictiv, un nonsens.

Faptul că, în evoluția lor istorică, artele au devenit mai ambigue trebuie raportat la conținutul concret al acestei ambiguități. Ea se exprimă relativ la locul artei în societate, la idealurile ce o animă, la finalitatea complexă ce o realizează progresiv. Nu e dar vorba — sau n-ar trebui să fie — de o ambiguitate în sine, amorfă, semn al evaziunii și dezangajării, deși în anumite porțiuni ale ei îmbracă tocmai acest caracter, sau se exercită în sensul realizării sale.

Arta este prin sine însăși ambiguă. Exprimând generalul prin particular, universalul prin individual, conținutul prin formă, sensul prin realizarea structurii în lanțul cibernetic al formei și al închiderii acesteia prin operă, opera de artă are o ambiguitate, de ordin logic în primul rînd, care constituie o trăsătură generică a ei. Discutînd despre reproșurile ce continuă să fie formulate la adresa artei nefigurative, Joseph-Emile Müller¹ („Acești artiști se complac în ambiguu... Abstracția îi seduce, doresc să se împodobească cu farmecele ei, dar nu-i cunosc logica, [...] pe de o parte ei se bazează pe realitate, iar pe de alta o fac de nerecunoscut, dîndu-și aerul că produc creații autonome”) se hotărăște senin să o accepte, încă nehotărît asupra efectelor ei. „Rămîne de văzut dacă avem dreptul să ne plîngem de asta.”

Firește că ambiguitatea operei nefigurative este mai evidentă decît aceea a unui peisaj de Corot, a unor portrete de Velásquez sau a pînzelor lui Rembrandt. Dar nu despre ambiguitatea exterioară, aparentă a operei merită să discutăm, descoperind funcționalitatea sau nefuncționalitatea titlului ei (în cazul dat un peisaj *Vîntul din zori* de Bazaine și *Norii* sau *Fata cu părul de in* de Debussy). Dacă am face-o, am

¹ *L'Art moderne, Librairie générale française*, 1963, p. 114.

redescoperi faptul că, fiind organică artei, ambiguitatea este mai pronunțată în anumite forme ale ei (muzica cu deosebire) și, în acest fel, ne-am simți tentați să vorbim de un gen suprem care poate fi, în funcție de criteriul propus, al maximei sau minimei ambiguități. A face, chiar pentru o asemenea inutilă tentativă de clasificare (precursorii ei numărându-se chiar prea mulți în raport cu seriozitatea temei), apel la ambiguitate, înseamnă, mai apoi, a o accepta ca pe un dat structural, expresie a dualității sau pluralității operei, fără a mai cerceta cauzele acesteia.

Asupra celor de ordin generic, fie și succint, ne-am exprimat. Asupra celor care acționează specific asupra artei moderne merită totuși stăruit în plus. Pornind de la ideea dialectică potrivit căreia sensul, în măsura în care există, nu se realizează de la sine, jocul între univocitate — care iese din ce în ce mai mult în afara artei —, plurivocitate — consumată în mare măsură în arta definită a fi clasică, cum și în succesiunea momentelor spre modern — și echivoc — definind mișcarea sa —, constatăm — luând în discuție coordonatele artei moderne — că ea se constituie și ca reacție față de univocul din ce în ce mai pronunțat al reprezentărilor de tipul principiilor restrictive. Epocile trecute cunoșteau puține asemenea constrângeri; viitorul, deși confirmă ascendența subiectului asupra obiectului, va consacra un număr sporit. Față de univocitatea fiecăreia în parte, reacția nu este alta decât proliferarea echivocului, a ambiguității. Condamnându-i pe Malebranche și Descartes, un artist de fervoarea lui Ensor se simțea animat de dragostea pentru bogăția lumii în plenitudinea ei. El sesiza reversul procesului de cunoaștere, ca fiind unul de sărăcire a lumii. Situat în perspectiva misterului, Ensor nu milita propriu-zis contra științei, ci contra spectacolului radiografierii lumii. Ciudat, de altfel, dar mereu artistul modern se va afla în dilema elogierii științei, și a aplicării, directe sau în spirit, a cuceririlor acesteia, și refuzului obstinat al raționalului, resimțit ca vid al frumosului, inefabilului, poeticului. Versul lui Blaga „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii“, blestemul lui Vlaminck la adresa „barbariei științifice a speciei umane

civilizate“ (în *Testament*), strigătul disperat al lui Paul Valéry (în *Pythia*) și cîte alte asemenea manifestări se întîlnesc cu elogiul mașinismului în manifestul lui Marinetti, în opera lui Fernand Léger, a constructiviștilor ruși, a lui Mondrian, care prevedea transcenderea artei nu în filosofie (ca Hegel sau Vico), ci în știință. Unii vor conserva ambiguitatea ca semn de rezistență, o vor acumula și constitui ca înveliș protector; alții o vor înscrie în carnea operei lor ca semn al neputinței de a echivala sensibil univocul expresiei științifice. Dar fie dintr-un motiv, fie dintr-altul, echivocul se va extinde cuprinzînd și zone care nu i-au aparținut pînă acum decît accidental. Suprarealismul, conservînd figurativitatea, își dobîndește autonomia aspirînd spre dimensiunea echivocului, eliberat tocmai în reprezentări spontane și asociații de determinare subconștientă. El evacuează de univocitate chiar și relațiile, personajele. Arbitrariul pe care se sprijină consecvent este el însuși purtător de ambiguu, de indeterminare și provocator al unei alegeri. Pentru că, prin ambiguitate — în limite date —, opera se supune alegerii, o dată în plus, ca *semnificație*; își apropie, deci, o masă de spectatori care pot să se definească în raport cu ea. Opera poate juca rolul unui motiv social, politic, dezangajarea ei — în măsura în care poate fi vorba de o dezangajare — e însă relativă, și anume față de *stagnare*. Ambiguă la timpul prezent, pentru că uneori nu e, totuși, o alegere direct angajată, ea încetează să rămîna astfel, în contextul întregii mișcări sociale, manifestîndu-și capacitatea de a se înscrie ea însăși în cursul mișcării, cum arta trecutului nu a avut-o. Realismul picturii religioase este, în raportul cu obiectul și subiectul său, univoc; ilimitarea simbolului îi deschide speranța plurivocității. Dar, dincolo de ea, această pictură este un fapt consumat. Ambiguitatea ei a rămas relativ aceeași. Ambiguitatea artei moderne, decurgînd din faptul că aceasta exprimă conștiința propriei sale existențe, are un grad de variabilitate, chiar pentru o operă dată, surprinzător. Și principalul motiv este că opera e deschisă o dată ca realitate estetică în sine, pentru sine și pentru alții (adică supusă valorificării în cîmpul ideologic), a doua oară pentru că, deși operă particulară, expre-

sie a unui anumit gen, ea e deschisă și ca artă, adică în ciclul evoluției istorice a acesteia. Niciodată pînă acum progresul artei nu s-a realizat atît de acut prin progresul artelor, prin mulțimea de opere ce văd viață într-o uimitoare progresie. Inflația artistică a momentului, despre care se vorbește cu insistență, își are drept cauză acest mod particular de realizare a dialecticii progresului artei. Pare, într-adevăr, să lipsească astăzi „efortul artistic spre atingerea unei noi aprehendări a formei”¹, disjuncțiile analitice prevalînd asupra efortului creativ propriu-zis.

Procesul modern de relativă dezintegrare a formelor, și astfel de ambiguizare, are una dintre rădăcinile sale în relația dintre conștient și inconștient. Ea variază, în funcție și de idealul societății, de la antagonism, la interacțiune și împletire, schimbînd centrul de greutate al creativității moderne, ea însăși social-istoric determinată, de la expresia supremației gîndirii, la aceea a inconștientului, adică de la coerență la incoerență. Nu vom discuta cît de întemeiată sau nu este afirmația lui Goethe (dintr-o discuție cu Riemer, în 1810), potrivit căreia „omul nu poate rămîne foarte mult timp într-o stare de conștiință, el trebuie, iarăși și iarăși, să evadeze în inconștient, pentru că aici se află rădăcinile sale”, dar vom constata că ea este suficient confirmată pentru istoria recentă a unei părți importante a artei și că ea, în plus, explică de asemeni ascendența ambiguității operei moderne. Portretele lui Van Gogh, Kokoschka, Beckmann, Nolde nu mai redau imediatul, aparența fiziognomică; ei privesc, cum o spune Beckmann, „de pe puntea vizibilului spre invizibil”. Nathalie Sarraute², referindu-se la Proust, descoperă caracterul practic inepuizabil al sondării adîncului uman. Tendința spre subsolul psihic, unde se descoperă acel *homo absurdus*, „porumbelul arcei (lui Noe, n.n.), mesagerul eliberării”³,

¹ Erich Kahler, *The Desintegration of Form in the Arts*, G. Braziller, 1968, p. 29.

² *De Dostoëvsky à Kafka*, Plon, Paris, 1958.

³ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 11.

este de fapt sinonimă dilatării existenței. Echivocul aparent, al realismului unui Proust — și în fond al lui Joyce, Butor, Kafka, Sarraute —, opus univocității unui așa-zis realism critic (conceptul fiind, astăzi, înțeles cu nuanțele necesare) — are tocmai acest merit, al sondării unei existențe dilatate, amplificate. Dincolo de el pîndesc deja, foarte aproape, programul încifrării voite, acela al exhibării incompatibilului estetic, al incongruenței. Literatura absurdului, de pildă, se plasează, în linii mari, chiar pe linia de frontieră, ridicînd realitatea umană la un nivel imaginar. Ceea ce îi permite, cu o eficiență artistică atît de bine dovedită — pentru că nu se poate nega interesul de public ce-l stîrnește —, o sublimare și o concentrare a tot ceea ce e excepțional în condiția umană, așa cum se prezintă ea în societatea extremei înstrăinări. Ingenuitatea, rareori remarcată ca atare — sursă și ea de ambiguu, în orizontul ei specific —, alimentează parabola — ca formă narativă fundamentală a absurdului contemporan — cu substanța unei solidarități pe cît de secretă, pe atît de adîncă, între personajul fictiv și spectatorul real. Nu este, poate, inutil să amintim că estetica a pus problema opoziției între anumiți tropi, între anumite tipuri de imagine artistică. Goethe socotea simbolul drept unealtă poetică autentică, în contrast cu alegoria; mai tîrziu, Lukács va socoti opoziția alegoriei și simbolului ca reflectînd-o pe aceea dintre antirealism și realism. E vorba însă de judecăți relative, pentru că în condiții istorice determinate raportul poate fi, vremelnice sau nu, schimbat. Parabola la Brecht și parabola la Ionesco joacă funcții diferite; în ultimul caz, însă, e vorba de un realism mai direct, aservit însă unei filosofii a acceptării. Parabola brechtiană chema la acțiune, instiga.

În fine, un alt aspect — opera și autorul. Mai puțin la Ernst Jünger sau la Genêt, mai mult la Beckett și Ionesco, opera scapă, și asta mai accentuat decît pînă acum, controlului total al autorului. În momentul cînd își începe existența, ca produs într-o lume a legilor absolutizante, eficiente, ale produsului — ambiguitatea ei îi conferă o valoare de înstrăinare pe care nu puțini creatori moderni au deplîns-o. Dacă un „pictor pictează pentru a scăpa de el însuși“ (Picasso) și

dacă „povestirile mele sînt un mod al închiderii ochilor“ (Kafka, în conversațiile cu Gustav Janouch despre povestirea *Sentința*), atunci nu e de mirare că stăpînirea pe care o iau uneori echivocul, ambiguitatea, echivalează nu numai cu alungarea motivului figural, ci și cu ratarea realizării acestui tip de artă ca domeniu ideal al regăsirii esenței umane.

Atît în concepția esteticienilor direcției *transpunerii simpatetice* (*Einfühlung*), cît și ai celor ai *vizualității* (*Sichtbarkeit*)¹, ambiguitatea nu constituie un motiv de analiză, ci o realitate de la sine înțeleasă. Ca existență în sine dezvăluită de artist (*aletheia*, în terminologia deja cercetată a lui Martin Heidegger), ea vine cu o întreagă povară de ambiguu, pe măsura revelației misterului, spre deosebire de alcătuirile deliberate (*orthotes*), univoce, sărace; Jaspers, acceptînd construcția, conservă însă într-un elan similar sursele echivocului, cum de asemeni John Dewey (*Arts as Experience*), Santayana, Emil Utitz, Max Dessoir. Vizualitatea, presupunînd producerea de realități noi, își rezervă transcendența ca sursă de ambiguu, caracterizarea de „formalism figurativ“², ducînd ușor la mecanismul producerii acestuia (indiferent de soluțiile, principial diferite, preconizate de un Roman Ingarden, Henri de Focillon, Etienne Souriau, Stephan Pepper sau Max Bense).

Dacă sensibilitatea estetică se configurează în cîteva planuri succesive — de la intuiția, sub semnul univocului, a succesiunilor necesare sau a posibilității negării lor, potrivit unui limbaj și unui cod, la programarea intimă, adică „la mecanismele de transfigurare sensibilă și pînă la convertirea sistemului de elemente de spiritualitate colectivă“³ în planul sensibilității individuale —, exercitarea ei se produce organic,

¹ Cf. Marcel Breazu, *Direcții în estetica contemporană*, *Revista de filozofie*, nr. 4, 1968, p. 474.

² Morpurgo-Tagliabue Guido, *L'Esthétique contemporaine*, Milano, 1960, Prestel, p. 154.

³ Titus Mocanu, *Ambiguitatea sensibilității estetice*, *Arta*, nr. 6, 1970, p. 16.

potrivit unei dinamici continue. Se prelucrează astfel, într-o continuă activitate — în care acumulări, eliberări și mutații se succed în altă ordine decât a succesiunii logice — informația afectivă și rațională; predominanța relativă, în epoca noastră, a raționalului corespunde cumva și cu sensul unic al accesului spre afectiv, pe care-l citesc stimulii (proximali și distanți) ai operei. Urmărind să conserve afectivul chiar în *deșertul de afectivitate al geometrismului*, artistul modern mizează pe ingenuitatea psihologică a consumatorului (sensul imaginării de către Vasarely a *op-art*-ului ca „folclor planetar” fiind cu siguranță acesta). El se exercită ca *homo significans*, dar îl vizează, cel puțin la acest nivel, pe *homo ludens*. Afectivitatea se ascunde deci în conținutul ambiguu; ea poate însă fi suscitată într-un climat social și estetic dat, și anume când acesta creează câmpul restrîngerii cauzelor înstrăinării.

Schimbările petrecute în câmpul sensibilității estetice au zdruncinat probabil primatul afectivității (așa cum o crede, și o demonstrează, un Max Bense); dar n-au eliminat necesitatea ei, n-au schimbat în fond însăși condiția de existență a artei. Afectivul s-a retras; neputința, relativă, pe care a dovedit-o în împrejurări social-istorice de uriașă importanță — marile crize economice, războaiele, confruntările de clasă — l-au compromis în raport cu eficacitatea raționalului. Este un lucru care nu se poate ignora, și ale cărui consecințe trebuie interpretate în lumina proceselor ce le-au determinat. Oricâte distincții noi, urmînd în fond teoria estetică a tipologiilor sensibilității, a lui Worringer, am face, nu am recupera afectivul, ci am statornici doar nuanțarea sa și continua împletire, uneori de aspect parazitar, cu raționalul. Caracterul ambiguu al atitudinii sensibile a configurat, pe de o parte, *tipul contemplativ* zis clasic (caracteristic, cum s-a definit, culturilor din Sudul Europei, spiritualității mediteraniene în ultima instanță) și cel zis *expresiv* (al Nordului continentului, al spiritualității anglo-saxone). Modelul se vede infirmat o dată mai mult în condițiile universalizării artei — în limite și cu particularități date, la care ne-am referit (adică păstrînd un caracter de clasă, reflectînd caracterul relațiilor so-

cială de producție) —, dar el surprinde cîmpuri posibile ale sensibilității, drept urmare a ambiguității operei pe de o parte, a atitudinii sensibile a receptorului uman, și el socialmente determinat, pe de alta. E puțin probabil ca estetica modernă să poată, la rîndul ei — și ca urmare a constatării modului de realizare al artei moderne —, să propună distincții și tipuri mai aproape de realitate. Sensibilitatea *fanică* („încălnația către regiuni de lumină“, „disponibilitatea către o privire absolut abstractă a formelor și a familiilor de forme“, și o aplicare spre ritmuri algoritmice ale „mişcării tangibile“, și în direcția efectelor optice aproape misterioase“¹), și cea *nictică* („nostalgia cotidianului“, făcînd „elogiul concretului“)², pe care o distinge un estetician, acoperă doar o suprafață limitată a artei moderne, poate mai adînc problematică decît altele, dar nu neapărat cea mai semnificativă. Oricare ar fi proiectul distincțiilor noastre, oricare tipurile de sensibilitate propusă, ele nu trebuie să conserve doar caracterul ambiguu al sensibilității și să-l reproducă în arborescența atitudinilor contradictorii, ci trebuie mai întîi să statornicească unitatea *afectiv-rațională* și, pe această bază, a modelului concret al acestei unități, să distingă tipurile. Ele rezultă din modul fundamental de articulare intimă a actului de luare în stăpînire, prin mijloacele artei, a lumii obiective, deci privesc propriu-zis necesitatea sub care se petrece această înstăpînire.

Angajarea formei, altfel decît prin sens, este cumva utopică. Dacă ambiguitatea logică nu este altceva decît un mod al reacției creatorului față de raționalizare, ambiguitatea estetică implică un aport mai complex. S-a spus că „simplul fapt din punct de vedere logic că o operă este ambiguă nu înseamnă încă scoaterea ei din cîmpul artei“³. Se are în vedere, în acest caz, faptul că imaginea artistică nu dublează imaginea logică, științifică, caracterul ei afectiv și concret

¹ Titus Mocanu, *op. cit.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Ion Pascadi, *Sens și ambiguitate, România literară*, nr. 14, 1970, p. 5.

senzorial prevalînd asupra celui logic. Este cazul artei muzicale atonale, al suprarealismului, dadaismului și a altora. Mai mult, ambiguitatea de acest tip este generatoare de valori estetice particulare, ermetismul constituindu-se tocmai prin implicarea ambiguiului, dar propunînd, programatic, o altă inteligibilitate, în planul percepției sensibile. Cu privire la ambiguitatea estetică, deși poziția exprimată pînă acum este la fel de tranșantă — adică, în acest caz, o condamnare, pentru că desființează ideea de construcție artistică — merită să stăruim. E probabil ca tipurile sensibilității — de fapt tipuri ale atitudinii afectiv-raționale — să se prefigureze în acest orizont.

Întregul nostru sistem de gîndire și apreciere este construit ca un sistem axiomatic. La baza lui stă predicativitatea: materia este primordială, lumea e cognoscibilă (în cazul reprezentării de tip materialist-dialectic. Reprezentările idealist-metafizice sînt, de asemenea, predicative). Silogistica aristotelică, logica în general, deci teoria judecății, are ca premisă axioma: *a spune despre ceva*, a spune despre lucruri, a face conjuncția unui predicat cu subiectul său. În acest teritoriu, ambiguitatea se definește în raport cu dualitatea sau pluralitatea predicării. Tot aici, estetica se întemeiază în raport cu o artă care este și ea concepută exclusiv predicativ: a spune, în limbajul artei, despre obiect sau subiect, despre raportul lor. Întregul sistem categorial, ca și cel axiologic, se întemeiază pe aceeași premisă. *A predica despre* are valoarea axiomei lui Euclid; dar atunci cînd, în axioma nouă, paralelele se întîlnesc, nu se petrece nici o dărîmare a lumii, nici o scufundare în neant, bunul-simț doar pălește, pentru că spațiul riemanian (al unei asemenea reprezentări) îi scapă, dar se deșteaptă un altul, la fel de bun sau în orice caz adaptat, capabil să intuiască și dincolo de evidență, adică să accepte triunghiul a cărui sumă a unghiurilor depășește 180° , să se transpună într-un „spațiu” pe care geometria, la propriu acum, îl cunoaște și-l reprezintă mai bine. Axiomele nu cad însă, după cum nu se instituie arbitrar. Ele sînt semn de regat — adică reflex al unui anumit nivel al cunoașterii — și, în interiorul acceptărilor ca

reflectări parțiale ale realității obiective, teoremele li se vor supune mereu, și mereu va fi ceva de adâncit, o nouă relație de descoperit și de pus în valoare. Una nu o anulează pe cealaltă, fiecare exprimă un alt grad de atingere a adevărului și de exercitare, în practica umană, cu forța acestui adevăr.

Arta modernă a adus la expresie, în procesul realizării sale ca expresie a propriei sale existențe, *nepredicativitatea*, adică forma acțiunii ca atare, în sine, aceea pe care, în gramatică, o ilustrează *infinitivul, participiul, gerunziul, supinul*. Dacă predicativ înseamnă : *a spune despre lucruri*, nepredicativ înseamnă : *a ființa ca ceva* (subiect, obiect), despre care se poate, de bună seamă, predica. El iese din succesiunea temporală obișnuită, nu se regăsește în variațiile trecutului, a timpului prezent sau în formele viitorului. Este existență și exprimă aproape organicitate, devenire, dar nu mai spune despre lucruri, ci *se lasă spus prin ele, sau cu ele*. O întreagă serie de produse ale artei noi — și nu toate, cum spuneam, răspunzând calității de modern în sensul la care ne-am fixat — sînt expresii ale nepredicativității. Nu spune despre ceva, dar continuă să spună, să semnifice într-un chip propriu, nici seria dodecafonică, nici cinetica, nici poezia dada. Ele sînt realitate la unul din modurile nepredicative ale verbului „a fi” sau „a exista” ; interpretările lor cu ajutorul conceptelor esteticii predicative sînt, dacă nu forțate, cel puțin oprite la aparență. Ambiguitatea estetică pe care o reflectă, în raport cu această estetică, duce la paradoxul că deși n-ar trebui să existe (desființată fiind însăși ideea de construcție artistică, și de contact cu consumatorul), au o realitate certă, au o individualitate pregnantă, o forță de impresie indiscutabilă. Accesul real spre esența lor nu este posibil, oricîte realinieri metodologice și interpretative am face (și accepta) cu instrumentele esteticii (și gândirii) predicative. Legile lor, ca legi ale artei, sînt suprimate în acest nou imperiu ; ca urmare, acolo unde legea e compromisă în fața operei noi, vom citi insuficiența și incompatibilitatea acestui tip de lege, nu a tipului de artă și literatură la care se referă, pe care o abordează în numele necesității de a o

cunoaște, explica, valoriza. Ceea ce ne pare ca ambiguitate — logică sau estetică — în noul sistem, este de fapt un mod de a da sens, specific unei alte exigențe decât aceea a exprimării judecății predicative. Faptul că reprezentarea de tip newtonian asupra spațiului și interacțiunii nu dă satisfacție în cazul vitezelor și maselor mari, nu înseamnă nici că acestea nu există, și nici că nu se pot exprima legi noi. Noile relații, de tip relativist, cuprind reprezentările vechi în limitele validității lor. La fel, *metaestetica* — ale cărei principale reprezentări le-am urmărit — nu este sistemul justificării unor forme noi de expresie, apărute în procesul istoric al evoluției artelor, ci acel mod de apreciere și interpretare ce valorifică tot ce e viabil în estetica tradițională, propunând concepte noi și criterii axiologice, nu mai puțin ferme decât cele cunoscute, corespunzătoare însă acestui nou stadiu.

Opera-semn, opera-obiect, opera-limbaj nu sînt simple denumiri, exerciții onomastice care parodiază terminologia noilor teorii, ci modalități ale artei ca nepredicație, de un realism și umanism implicat, de o accentuată angajare, ca existență gerundivă, infinitivă sau supină. Observații experimentale ample, ale psihologilor și fiziologilor, ale lingviștilor au demonstrat faptul că narațiunile copiilor urmează hotărît formule nepredicative. Se distruge aici, principial cu aceeași valoare ca în proza modernă a obiectualității, cadrul narativ temporal, se suspendă principiul pertinentei, acțiunea se raportează la subiect și se realizează prin subiect. Nepredicativitatea nu înseamnă abandonarea privilegiului și capacității reflectării, ci nuanțarea sa, întoarcerea spre sine și ipostazierea momentului însuși al acestei autorefectări. Frumosul și urîtul, tragicul, sublimul, grotescul și celelalte categorii își au echivalentul lor în acest nou imperiu; comunicarea nu mai este a unui gând, a unei idei, ci a integralității, căci a *spune*, *spunînd*, *spus* presupun, fiecare în parte, participare, deci o asemenea integralitate. Infinitivul nu este *nume* al unei acțiuni, participiul *numește acțiunea suferită* de un obiect, gerunziul *numește desfășurarea ei*, supinul *denumeste acțiunea verbală* — toate tînd deci spre obiectualizare (*substantivizare*, *adjectivizare*). Actul însuși al cons-

tituirii acestei arte, apel la realitatea materială a unor forme și mijloace expresive : alegere de cuvinte, sau aparent haoticul apel : „începeți pictatul cu nimic și lăsați-l să se dezvolte”¹ (Okada, adept al lui Rothko) — deci ideea artei ca descoperire, subînțelegînd că cel care descoperă e o ființă socială —, constituire a unui nucleu serial, aparține predicativului. El poate fi interpretat în termenii esteticii predicative (care vorbește despre opera de artă cum ea însăși despre obiectul ei) ; de unde și explicația faptului că, simțindu-și ieșită creația din domeniul propriei lor judecăți obișnuite, unii dintre creatorii acestor orientări atrag atenția asupra procesului, în care se conservă o valoare de predicatie, refuzîndu-și paternitatea operei sau simțindu-se în fața ei descumpăniți. O estetică aplicabilă domeniului nepredicativ, și pentru întemeierea căreia milităm, nu înseamnă, *ipso facto*, o teorie a validității acestuia, ci un mijloc eficace de a pătrunde, mai adînc, într-o zonă a realității gîndirii și creației puțin cunoscută, și ca atare nestăpînită. În plus, dobîndim astfel și criteriile necesare, științific întemeiate, ale aprecierii, posibilitatea de a discerne și de a judeca de pe poziția filosofiei noastre, o zonă importantă a realității artei.

Tipul predicativ de sensibilitate corespunde înclinației spre *a spune* (și *a asculta* sau *a arăta*, și *a privi*) *despre lume*, cu conștiința de demiurg modern, cu responsabilitate. Afectivitatea se exercită (și e stimulată) de această responsabilitate ; exercitarea ei e precumpănitor rațională. Tipul are un accentuat simț al timpului și spațiului ; intuiției și înțelegerii sale nu-i scapă nimic din ceea ce se supune percepției sale exterioare.

Tipul nepredicativ de sensibilitate corespunde înclinației spre concretețea existenței, *a se lăsa spus* și *a se lăsa ascultat* (sau *a se lăsa arătat* și *a se lăsa privit*), cu conștiința că *există prin faptul de a fi element al acestei lumi*, față de care e responsabil tot prin apartenență. Afectivi-

¹ Cf. Erich Kahler, *The Disintegration of Form in the Arts*, Braziller, ed. 1968, p. 71.

tatea se exercită (și e stimulată) prin participare, dar o participare de tip nou, intrinsecă; raționalitatea e cumva ulterioară, cenzură a actului și justiție a valorii sale. Tipul are simțul momentului și locului, intuiției și înțelegerii sale nu-i scapă nimic din ceea ce se supune percepției interne coordonate. În unitatea lor, ideal presupusă, cele două tipuri (niciodată, de fapt, în stare pură) dau un model de integralitate umană.

Necesitatea de a stăruia asupra acestor tipuri, de a delimita câmpul lor de acțiune, interferența reală în tipul de sensibilitate umană concretă, ne stăpânește în ordinea unei analize anume dedicată acestui subiect. Una dintre premisele acestei analize ar fi și aceea că tipurile predicativ și nepredicativ sînt oarecum ideale, că în realitatea artei — și a gândirii omenești, în general — ele se întîlnesc, cunosc unitatea manifestării lor, cum și contradicția ei, generatoare a mișcării progresive. Ambiguitatea fiecărui tip în parte — pentru că fiecare o manifestă la rîndul său — are o determinare intimă, semn al adîncimii omenești nepuizabile, dar care se revelează progresiv și căreia nu-i poate corespunde niciodată un model definitiv al tipurilor.

Nu ne este indiferent ce ambiguitate se acumulează în opera artistică modernă și care este semnificația ei. Cunoașterea înlătură ambiguitatea existentă la un moment dat — și epoca modernă a avut surpriza rezultatelor acestui proces —, dar provoacă o alta, ca reflex al infinității procesului de cunoaștere. În fine, o altă sursă a ambiguității artei moderne o constituie tendința de atingere a generalului uman, a universalului, a esenței, reprezentări pe care filosofia noastră nu le neagă, dar le concepe în realitatea lor dialectică. În depășirea sa continuă, omul, cu „inima la vîrste viitoare”¹, tinde spre un model ideal și simte mereu tentația proiectului ameliorării acestui om. Năzuința aceasta însăși e plină de ambiguu și generatoare de echivoc. Progresul, „ca înfinire”, cum se exprimă un filosof marxist român, conține în sine

¹ Ion Barbu, *Increat*.

certitudinea neterminatului ; cel ce aspiră nu e omul abstract, ci *acest om, în condiții sociale determinate și determinante*, realitate finită în eternitatea speciei. Conștiința locului real ocupat în lume, raportată la conștiința apartenenței la specie, nu generează atît tragicul (cum s-a spus), cît ambiguul, pentru că, de fiecare dată în parte, univocitatea e contrazisă, legăturile se dovedesc arbitrare.

Arta a devenit mai eliptică, imaginile „cețoase” fiind rezultatul scăderii redundanței sub limita definirilor univoce sau echivoce. Producerea simultană cu imaginea unui „zgomot” estetic determină creșterea artificială a informației specifice. Tot sistemul de inversări, de segmentări (ale replicii, imaginii literare, a structurii poetice) de acțiuni fizice complementare, modulează nepredicativ, substantival, opere care sînt de condiție uneori clasică. Se acționează adică asupra codului de recunoaștere, determinîndu-se dislocarea a percepției obișnuite, în favoarea celei recurente. Pragul de incertitudine, desemnînd limita inferioară a percepției în raport cu „zgomotul” estetic, este astfel fixat încît să sporească expresivitatea unor imagini amenințate altfel cu banalizarea. *Distrugerea din interior a operei* este deci aparentă, operația înscriindu-se în tactica de supraviețuire și afirmare a artei moderne împotriva psihologismului, dar cu ajutorul psihologiei (consumatorul operei fiind atras spre ea în primul rînd prin declanșarea mecanismului psihologic al receptării caracterului de *interesant* — ca formă, dar și conținut). Estetica poate lua act de mecanismul specific al acestei acțiuni semnalînd atît faptul instituirii operei împreună cu codul ei, cît și pe acela al dublei realizări, ca predicție și ca ființare estetică.

Renunțînd la orgoliile succesive prin care s-a manifestat, în decursul istoriei, — și pe care de fapt o făurește conștient —, omul, în calitate de creator al artei moderne, atinge poate cel mai înălțător orgoliu abia acum. El se descoperă, în proiecția ideală prin operă, drept conștiință *a lumii* în care trăiește, și nu numai a realității sale existențiale, înțeleasă în sens îngust. Prin artă el întemeiază un nou antropocentrism, și instaurează astfel arta — ca de fapt întreaga sa activitate, sau, mai precis, ca parte a activității sale — drept

măsură a progresului lumii, a cărei *unică*, pînă în prezent, *conștiință se arată a fi*. Tinzînd mereu spre esență, spre lege, spre unic (și astfel spre unitatea contradicției), el pare să instaureze cel mai constrîngător, cel mai restrictiv (dar plinar sub aspect uman) principiu : Arta nu e posibilă decît prin înțelegerea necesității, prin libertate, deci. Căci, realizîndu-și sensul intim progresului, ea realizează (ca și filosofia) progresul în conștiința libertății. Ambiguitate și constrîngere se regăsesc aici într-un nucleu indivizibil.

Brașov, noiembrie 1970

INDICE DE AUTORI

A

Aalto, Alvar [98](#)
Achiței, Gheorghe [18](#)
Adamov, Arthur [173](#)
Adorno, Theodor Wiesengrund
[11](#), [138](#), [146](#), [262](#)
Albee, Edward [128](#)
Alexandrescu, Sică [132](#)
Alexandrescu, Sorin [119](#)
Alpatov, Mihail [55](#)
Altman, Robert [98](#)
Anaximandru [234](#)
Anderson, Lindsay [95](#), [107](#)
Annunzio, Gabrielle d' [47](#)
Antonioni, Angelo [111](#)
Anouilh, Jean [128](#)
Apollinaire, Guillaume [170](#)
Aragon, Louis [138](#), [210](#)
Argan, Claudio [241](#)
Ariosto, Ludovico [155](#)
Aristotel [36](#), [155](#), [183](#), [234](#),
[252—254](#), [257](#), [302](#)
Aron, Raymond [8](#)
Arp, Hans [8](#)

Arrabal, Fernando [87](#)
Artaud, Antonin [86](#), [288](#)
Astruc, Alexandre [110](#), [113](#)
Aubigné, Agrippa d' [32](#), [42](#)
Aufray, Hugues [131](#)
Ayer, A. T. [225](#)

B

Bach, Johann Sebastian [145](#),
[205](#), [229](#)
Bacon, Francis [255](#)
Bain, Al. [249](#)
Bălașa, Sabin [233](#)
Băleanu, Andrei [254](#)
Ball, Hugo [139](#)
Balla, Giacomo [206](#)
Bar-Hillel, Jehoshua [66](#)
Barbara [137](#)
Barberonne, Frédéric [136](#)
Barbu, Ion [161](#), [170](#), [189](#),
[219](#), [235](#), [248](#), [306](#)
Barbu, Eugen [168](#)
Barlach, Ernst [191](#)

Barrès, Maurice [46](#)
 Barthes, Roland [119](#), [124](#), [126](#),
 [131](#)
 Bartók, Béla [217](#)
 Baez, Joan [131](#)
 Baudelaire, Charles [161](#), [204](#)
 Bayer, Raymond VIII
 Becker, Oscar [12](#)
 Beckett, Samuel, [35](#), [122](#), [151](#),
 173—174, [262](#), [298](#)
 Beckmann, Max [297](#)
 Beethoven, Ludwig van [141](#)
 —146, [239](#)
 Ballay (du) [36](#)
 Bellow, Saul [170](#)
 Benn, Gottfried [160](#), [170](#)
 Bense, Max 64—67, [72](#), [277](#),
 [299](#), 300
 Bentoiu, Pascal [260](#)
 Berenson, Bernard [55](#)
 Berg, Alban [146](#)
 Bergman, Ingmar [110](#), [264](#)
 Betzalel, Lev [201](#)
 Biberi, Ion [216](#)
 Biesse, Alfred [225](#)
 Béjart, M. [126](#)
 Biran, Maine de [52](#)
 Birkhoff, Georg [64](#), [72](#), [118](#)
 Blaga, Lucian [33](#), [184](#), [188](#)
 —[189](#), [236—237](#), [256](#), [295](#)
 Blei, Fritz [263](#)
 Bloomfield, Louis [250](#)
 Boccioni, Umberto [206](#)
 Boileau-Despréaux, Nicolas [36](#)
 Bolliac, Cezar [139](#)
 Bondin, Eugène 41—42
 Bonnington Richard Parkes) [40](#)

Borovski, Karel Havlíček [112](#)
 Bosch, Hieronymus [115](#), [158](#)
 Boulez, Pierre [35](#), [229](#)
 Braque, Georges [203](#), [205](#)
 —206, [213](#)
 Breazu, Marcel [10](#), [19](#), [181](#),
 [276](#), [299](#)
 Brel, Jacques [137](#)
 Brecht, Bertolt [127](#), [131](#), [191](#),
 [208](#), [213](#), [278](#), [298](#)
 Bresson, Robert [190](#)
 Breton, André [210](#), [212](#)
 Brâncuși, Constantin [117](#), [220](#),
 [241](#), [264](#), [266](#)
 Brueghel, Pieter [158](#)
 Brook, Peter [132](#), [288](#)
 Brun, Jean [189](#)
 Bourget, Paul [46](#), [163](#)
 Brumaru, Aurel I. [257](#)
 Bugariu, Voicu [204](#)
 Buñuel, Luíz [110](#)
 Burnham, Jack [71](#)
 Butler, Samuel [18](#), [197](#)
 Butor, Michel 108, [150](#), [298](#)
 Buzzati, Dino [174](#)
 Büchner, Georg [88](#)

C

Cage, John [57](#), [137](#), [174](#), [274](#)
 Calder, Alexander [137](#), [233](#),
 [274](#), [284](#)
 Camus, Albert [16](#), [160](#), [190](#)
 Canetti, Elias [168](#)
 Cantemir, Dimitrie [38](#)
 Capote, Truman [101](#), [166](#), [210](#)
 Čapek, Karel [119](#)

Caraion, Ion [170](#)
 Caragiale, Ion Luca [98](#), [122](#),
[128](#), [240](#)
 Caragiale, Mateiu [157](#)
 Carra, Carlo [174](#), [284](#)
 Carducci, Giuseppe [136](#)
 Casiodorus, Magnus Aurelius
[29](#)
 Călinescu, G. VII, [170](#)
 Cehov, Anton Pavlovici [47](#),
[80](#), [122](#), [157](#)
 Cézanne, Paul [40](#), [45](#), [47](#), [154](#)
 Chabrol, Claude [91](#)
 Chagall, Marc [232](#), [269](#)
 Chaplin, Charlie [150](#)
 Char, René [210](#)
 Chardin, Teilhard de [256](#), [257](#)
 Chevreul, Eugène [45](#)
 Chelcicky, Jan [112](#)
 Chios [52](#)
 Chirico, Giorgio de [171](#), [284](#)
 Chomsky, Noam [66](#), [72](#)
 Chytilova, Vera [111](#)—[113](#), [264](#)
 Ciuhrai, Grigori [94](#), [111](#)
 Ciulei, Liviu [87](#)—[88](#), [111](#)
 Clark, Kenneth [41](#), [43](#)
 Claudel, Paul [122](#), [132](#)
 Carlfriedrich, Claus [170](#)
 Columb, Cristofor [108](#)
 Constable, John [40](#)
 Corot, Jean-Baptiste [43](#), [294](#)
 Courbet [42](#), [204](#)
 Cousin, Victor [129](#)
 Crevel, René [210](#)
 Croce, Benedetto VII, [129](#),
[192](#), [239](#)
 Crohmălniceanu, Ovid. S. [155](#)
 Cybulsky, Zbygniew [107](#)

D

Dali, Salvador [127](#), [137](#), [174](#),
[196](#)—[197](#)
 Dahlendorf, Ralph [184](#)
 Dampier, William [225](#)
 Dante, Alighieri [213](#)
 Darwin, Charles [197](#)
 Debussy, Claude [41](#), [153](#), [294](#)
 Degas, Edgard [40](#), [45](#)
 Delacroix, Eugène [40](#), [51](#), [204](#)
 Delaunay, Robert [291](#)
 Descartes, René [112](#), [295](#)
 Desnos, Robert [97](#)
 Dessoir, Max [299](#)
 Dewey, John [299](#)
 Diderot, Denis [88](#)
 Dickens, Charles [172](#)
 Dinkenspühler, J. [101](#)
 Disney, Walt [194](#)
 Donatello [190](#)
 Donici Alex. [38](#)
 Dos Passos, John [101](#), [153](#),
[154](#), [233](#)
 Dostoievski, Feodor [96](#), [101](#),
[152](#), [160](#), [163](#)—[164](#), [167](#),
[170](#), [298](#)
 Dovjenko, Aleksandr Petrovici
[107](#)
 Dreyer, Carl Theodor [150](#)
 Dryden, John [36](#)
 Dubuffet, Jean [127](#)
 Ducrocq, Albert [194](#)
 Duras, Marguerite [116](#)
 Dürrenmatt, Friedrich [127](#)
 Duțescu, Dan [3](#)
 Duvignaud, Jean [131](#)
 Dwelshauwers, G. [220](#), [221](#)
 Dylan, Bob [131](#), [137](#)

E

- Eckermann [288](#)
 Eco, Umberto [59](#), [113](#), [158](#),
[260](#)
 Eder, Hans [263](#)
 Ehrenburg, Ilya [193](#), [194](#)
 Einstein, Albert [226](#), [240](#)
 Eitner, Lorentz [52](#)
 Eisenstein, S. M. [109](#), [165](#), [201](#),
[207](#)
 Eliot, Thomas Stearns [36](#)
 Eluard, Paul [194](#), [237](#)
 Eminescu, Mihai [157](#)
 Empiricus, Sextus [204](#)
 Enescu, George [217](#), [284](#)
 Engels, Friedrich VI, [14](#), [15](#),
[17](#), [159](#), [184](#), [236](#), [258](#)
 Ensor, James [295](#)
 Ernst, Max [206](#)
 Esrig, David [87](#), [88](#)
 Euclid [252](#), [302](#)
 Evtușenko, Evghenii [97](#)

F

- Faulkner, William [99](#), [101](#),
[119](#), [153](#)
 Fechner, Th. Gustav [64](#)
 Fellini, Federico [165](#)
 Feuchtwanger, Lion [168](#)
 Ferlinghetti [59](#)
 Fidias [139](#)
 Filodem [254](#)
 Fischer, Ernest [104](#)
 Flaubert, Gustave [156](#), [196](#)
 Florian, Mircea [253](#)

- Focillon, Henri de [255](#), [299](#)
 Fondane, Benjamin (B. Fundo-
 ianu) [173](#)
 Forman, Miloš [92](#), [98](#), [99](#), [100](#)
 Foucault, Michel [7](#)
 Fourier, Charles [153](#)
 Francastel, Pierre [273](#)
 Francesco, Piero della [136](#)
 Franck, Helmar [61](#), [67](#)
 Frankenheimer, John [99](#)
 Frege, Gottlob [227](#)
 Frigyes, Karinthy [172](#)
 Frisch, Max [122](#)
 Fuad, Rifka [12](#)

G

- Galileo, Galilei [64](#)
 Gaudi, Antonio [298](#)
 Garaudy, Roger [5](#), [96](#), [282](#)
 Gauguin, Paul [43](#)
 Genêt, Jean [298](#)
 Ghelderode (Michel de) [214](#)
 Gheorghe, Tudor [131](#)
 Giacometti, Alberto [97](#)
 Gide, André [157](#)
 Gingsberg, Allan [59](#)
 Ginestier, Paul [128](#)
 Giorgione (Giorgio da Castel-
 franco, zis) [98](#)
 Godard, Jean-Luc [82](#), [91](#), [109](#),
[208](#)
 Goethe, Wolfgang [156](#), [217](#),
[241](#), [288](#), [297](#), [298](#)
 Gogol, Nikolai [101](#)
 Gomez, Juan [126](#)
 Gorki, Aleksei Maksimovici
[87](#), [231](#)

Goya, Francisco [173](#)
 Greenham, Lily [131](#)
 Graves [59](#)
 Gris, Juan [205](#)
 Groppius, Walter [230](#)
 Guillaumin, Armand [40](#)
 Gurmout, R. de [186](#)
 Gusti, Dimitrie [165](#)
 Guttenberg (Johann Gensfleisch, zis) [168](#), [169](#), [171](#)

H

Haftman, Werner [41](#)
 Handke, Peter [87](#)
 Hanslick, Eduard [89](#), [274](#)
 Hašek, Jaroslav [95](#), [98](#), [99](#),
[101](#)
 Hauser, Arnold [41](#), [44](#)
 Haydn, Joseph [144](#)
 Helmholtz, Hermann [64](#)
 Helmer, Ivan [87](#)
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich VI, [49](#), [64](#), [68](#), [85](#),
[156](#), [180](#), [188](#), [190](#), [192](#),
[198](#), [230](#), [236](#), [242](#), [252](#),
[256](#), [258](#)
 Heidegger, Martin [11](#), [12](#), [18](#),
[20](#), [27](#), [31](#), [94](#), [173](#), [299](#)
 Heine, Heinrich [136](#)
 Heisenberg, Werner [240](#)
 Hennings, Emmy [139](#)
 Heraclit din Efes [15](#), [234](#)
 Herder, Johann Gottfried von
[6](#)
 Hobbes, Thomas [255](#)
 Horațiu [36](#)
 Hiller, L. A. [73](#)

Hindemith, Paul [99](#), [284](#)
 Hitchcock, Alfred [97](#)
 Hjemlev, Luis [250](#)
 Hochhut, Rolf [166](#)
 Hoffmannsthal, Hugo von [47](#)
 Hölderlin, Friedrich [12](#), [234](#)
 Homer [146](#), [204](#), [234](#)
 Honneger, Arthur [209](#)
 Hooker, Richard [98](#)
 Howe, Irving [159](#)
 Hrubin, Vojta [168](#)
 Humboldt, Karl Wilhelm [66](#)
 Huelsenbeck, Richard [139](#)
 Huss, Jan [112](#)
 Huxley, Aldous [152](#)
 Huyghe, René [51](#)

I

Iancu, Marcel [139](#)
 Ianoși, Ion [164](#), [221](#), [222](#)
 Ibsen, Frederic [8](#)
 Isou, Isidore [35](#)
 Ingarden, Roman [299](#)
 Ionesco, Eugène [151](#), [173](#), [191](#),
[241](#), [298](#)
 Iureniev, Iuri [109](#)
 Iwaskiewicz, J. [168](#), [190](#)

J

Jakobson, Roman [119](#)
 Jakubisko, Juraj [107](#)
 James, Williams [163](#)
 Jancsó, Miklós [95](#), [168](#)
 Janouch, Gustav [299](#)
 Janzurová, Jiva [116](#)
 Jarry, Alfred [138](#)

Jasný, Vojtech [92](#)
 Jaspers, J. [299](#)
 Joja, Athanasie [216](#), [217](#), [236](#)
 Johnson, Ben [36](#)
 Jongkind, Johann-Barthold [41](#)
 Joyce, James [99](#), [157](#), [171](#), [278](#),
[298](#)
 Juraček, Pavel [100](#)
 Jünger, Ernst [298](#)

K

Kadar, Jan [94](#)
 Kafka, Franz [95](#), [96](#), [97](#), [99](#),
[100](#), [101](#), [164](#), [167](#), [173](#),
[260](#), [262](#), [298](#), [299](#)
 Kahler, Erich [162](#), [297](#), [305](#)
 Kachyna, Karle [94](#), [110](#), [116](#)
 Kalatozov, Mihail [93](#)
 Kandinsky, Wasilly [33](#), [34](#),
[138](#), [170](#), [266](#)
 Kant, Immanuel VI, [5](#), [6](#), [180](#),
[181](#), [255](#), [257](#)
 Kaprow, Allan [57](#)
 Katz, Mane [269](#)
 Kazan, Elia [99](#), [113](#)
 Kawalerowicz, Jerzy [191](#)
 Keats, John [36](#)
 Kerouac, Jack [59](#)
 Kierkegaard, Sören [111](#), [159](#)
 Kipphard, Reiner [166](#)
 Klaus, Georg [70](#)
 Klee, Paul [87](#), [132](#), [170](#), [238](#),
[266](#), [269](#), [285](#)
 Klein, Robert [147](#), [148](#)
 Kleist, Heinrich von [156](#)
 Klos, Elmer [94](#)
 Kohout, Pavel [128](#)

Kokoschka, Oscar [297](#)
 Komenský, Jan Amos (Comenius) [112](#)
 Kosmodemianskaia, Zoia [115](#)
 Kummer, Elke [171](#)

L

Lafayette (Marie-Madeleine de) [162](#)
 Langer, K. Susanne [89](#)
 Laurencin, Marie [206](#)
 Le Courbusier (Edouard Jean-neret-Gris, zis) [9](#), [119](#), [232](#)
 Léger, Fernand [117](#), [296](#)
 Leibniz, Gottfried Wilhelm [66](#),
[68](#), [255](#)
 Lelouch, Claude [92](#), [111](#)
 Lenin, Vladimir Ilici X, [7](#),
[217](#), [224](#), [234](#), [245](#), [258](#)
 Leonardo da Vinci [56](#), [256](#)
 Lépine, Stanislas [41](#)
 Leroy, Louis [40](#)
 Lévi-Strauss, Claude [18](#), [111](#),
[123](#), [124](#), [165](#), [266](#)
 Levičhi, Leon [3](#)
 Lévy-Bruhl, Lucien [81](#), [221](#)
 Lewis, Oscar, [165](#), [166](#)
 Lhote, André [119](#), [265](#)
 Linder, Max [150](#)
 Liubimov, A. [289](#)
 Longhena, Baldasare [32](#)
 Lope de Vega [137](#)
 Losey, Joseph [94](#), [99](#)
 Lovinescu, Eugen [37](#)
 Lovinescu, Horia [241](#)
 Lukács, Georg [160](#), [298](#)
 Lumière, Louis [109](#)

M

- Manchester, William [166](#)
 Manet, Edouard [45](#), [106](#)
 Mann, Thomas [99](#), [157](#), [241](#),
[263](#)
 Maiakovski, Vladimir [211](#), [233](#)
 Malamud, Robert [170](#)
 Malebranche, Nicolas de [295](#)
 Malevici, Kazimir [138](#), [266](#)
 Mallarmé, Stéphane [158](#), [161](#),
[162](#), [188](#), [235](#)
 Marceau, Marcel [126](#)
 Marcus, Solomon [196](#), [251](#)
 Marcuse, Herbert [20](#)
 Margritte, René [206](#)
 Marinetti, Filippo Tomasso
[138](#), [296](#)
 Marini, Marino [28](#)
 Marino, Adrian [27](#), [29](#), [35](#), [37](#)
 Markov, Vl. [280](#)
 Marker, Chris
 Marti, Bernard [136](#)
 Marx, Karl, [VI](#) X, [5](#), [10](#),
[14—20](#), [50](#), [64](#), [70](#), [91](#) [100](#),
[180](#), [245](#), [255](#), [271](#), [273](#),
[278](#), [286](#)
 Marrowitz, Charles [289](#)
 Maser, Siegfried [64](#), [67](#)
 Matisse, Henri [206](#), [218](#)
 Mattis-Teutsch, Hans [119](#)
 Maupassant, Guy de [46](#)
 Maxwell, James Clerk [277](#)
 McCarry, Charles [210](#)
 McLaren, Norman [233](#)
 McLuhan, Marshall [168—172](#),
[174](#)
 Méliès, Georges [109](#)
 Melun, Robert [254](#)
 Melville, Hermann [173](#)
 Mendeleev, Dimitri Ivanovici
[234](#)
 Menzel, Jiři [115](#)
 Messiaen, Olivier [229](#)
 Metternich-Winneburg [49](#)
 Meyerhold, Vsevolod [119](#)
 Michelangelo, Buonarroti [36](#),
[53](#)
 Mill, Stuart [249](#), [250](#)
 Miller, Arthur [174](#), [175](#)
 Milton, James [204](#)
 Miró, Juan [206](#)
 Mitry, Jean [120](#)
 Mocanu, Titus [299](#), [301](#)
 Moholy-Nagy, László [299](#)
 Moisil, C. Grigore [200](#), [260](#)
 Moles, A. Abraham [66](#), [67](#)
 Molière (Jean-Baptiste Poque-
 lin, zis) [126](#)
 Mon, Franz [170](#)
 Mondrian, Piét [34](#), [138](#), [174](#),
[284](#), [296](#)
 Monet, Claude [40](#), [42](#), [43](#), [47](#),
[154](#), [163](#)
 Moore, Henri [117](#), [238](#), [284](#)
 Moravski, Ștefan [250](#)
 Morgenstern, Cr. [212](#)
 Morissot, Berthe [40](#)
 Morpurgo-Tagliabue, Guido [299](#)
 Mozart, Wolfgang Amadeus
[65](#), [144](#), [194](#)
 Mrozek, Slavomir [174](#)
 Mulligan, J. [100](#)
 Mühsam, Erich [263](#)
 Müller, Joseph-Emile [294](#)

N

- Nadar (Félix Tournachon, zis) [40](#)
 Nadeau, Maurice [113](#)
 Naum, Gellu [211](#)
 Němek, Jan [96](#), [101](#), [103](#)—
[105](#)
 Newton, Isaac [144](#), [293](#)
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm
[8](#), [163](#)
 Nitsch, Hermann [276](#)
 Nobel, Alfred [104](#), [106](#)
 Noguez, Dominique [210](#)
 Noica, Constantin [253](#)
 Nolde, Emil [297](#)

O

- Okada [305](#)
 Oldenburg, Claes [299](#)
 Olivet, Fabre d' [130](#)
 Olmi, Fred [100](#)
 Ordonez, Joaquin Alvarez [191](#)
 Ors, Eugenio d' [60](#), [61](#)
 Ortis, Ralph [276](#)
 Orwell, George [152](#)
 Ozenfant, Amédée [119](#)
 Owen, Robert [153](#)

P

- Paleologu, V. G. [241](#)
 Paleolog, Tretie [11](#)
 Pană, Saşa [211](#)
 Panofsky, Erwin [196](#)
 Panova, Vera [194](#)
 Papadima, Ovidiu [216](#)

- Paradjanov, Lev [111](#)
 Parmenide [12](#), [50](#), [61](#)
 Pascadi, Ion [248](#), [269](#), [301](#)
 Pascal, Blaise [248](#)
 Páskándi, Géza [174](#)
 Pasolini, Pier Paolo [110](#), [111](#),
[120](#), [122](#), [275](#)
 Pasternak, Boris [241](#), [242](#)
 Peirce, Charles Sanders [64](#)
 Penciulescu, Radu [87](#)
 Penderecky, Christoph [97](#), [229](#),
[260](#)
 Penn, Arthur [113](#)
 Pepper, Stephen [299](#)
 Perec, Georges [172](#)
 Perrault, Charles [62](#)
 Petrarca, Francesco [136](#), [264](#)
 Phrynikos [151](#), [204](#)
 Picasso, Pablo [9](#), [87](#), [203](#), [205](#),
[213](#), [230](#), [248](#), [260](#), [266](#),
[298](#)
 Pintilie, Lucian [87](#), [95](#), [111](#),
[122](#), [240](#)
 Pippidi, D. M. [254](#)
 Pirandello, Luigi [57](#), [122](#)
 Pissarro, Camille [40](#), [42](#), [46](#),
[47](#)
 Platon [36](#), [66](#), [146](#), [156](#), [221](#)—
[223](#), [230](#), [252](#)
 Plehanov, Gheorghe Valentino-
vici [25](#)
 Plotin [254](#)
 Poe, A. E. [36](#)
 Pogorilovschi, Ion [241](#)
 Poitiers, Conte de [136](#)
 Polanski, Roman [111](#)
 Poletaev, L. [193](#)
 Pollack, Sydney [113](#)

Pollock, Jackson [56](#)
 Ponente, Nello [273](#)
 Ponge, Francis [283](#)
 Pope, Alexander [36](#)
 Poppelmann, Matthäus Daniel
[32](#)
 Pousseur, Henri [35](#)
 Prampolini, Enrico [206](#)
 Preuss, Dieter [103](#)
 Prévost, Marcel [104](#)
 Priscianus [29](#)
 Prochaska, Pavel [106](#)
 Proudhon, Pierre-Joseph [180](#)
 Proust, Marcel [99](#), [154](#), [155](#),
[164](#), [278](#), [298](#)

Q

Quine, V. William [227](#)
 Quintilianus [183](#)

R

Raban, Jonathan [164](#)
 Rabelais, François [112](#)
 Racine, Jean [128](#)
 Rauschenberg, Robert [174](#)
 Ravel, Maurice [41](#), [153](#)
 Ray, Mann [99](#)
 Rădulescu, Adrian [282](#)
 Reichenbach, François [82](#), [91](#),
[109](#), [137](#)
 Reinhard, Max [87](#), [288](#)
 Rembrandt, van Rijn [174](#), [294](#)
 Renoir, Auguste [40](#), [45](#)
 Resnais, Alain [91](#), [116](#)
 Rewald, John [42](#)
 Rexroth, Al. [59](#)

Richard, Coeur de Lion [136](#)
 Richter, Sviatoslav [289](#)
 Rice, Elmer [207](#), [238](#)
 Riemer, Fr. [297](#)
 Rigaud, Hyacinthe [204](#)
 Rilke, Reiner Maria [116](#), [235](#)
 Rivanne, Georges [155](#)
 Rivière, Georges [44](#), [154](#)
 Robbe-Grillet, Alain [138](#), [150](#)
 Rolland, Romain [288](#)
 Roll, Ștefan (Gh. Dinu) [211](#)
 Romm, Mihail [92](#), [111](#)
 Ronsard, Pierre de [36](#)
 Rosenberg, Harold [56](#)
 Rostand, Edmond [136](#)
 Rothko, Mark [305](#)
 Rouch, Jean [91](#)
 Roure, Marie-Louise [223](#)
 Roussel, Albert [41](#), [153](#)
 Rozewicz, Tadeusz [174](#)
 Rudel, Jaufré [136](#)

S

Sadoul, Georges [98](#)
 Sainte-Beuve (Charles-Augustin)
[VII](#)
 Saint-Simon, Claude-Henri,
 conte de [35](#), [153](#)
 Sandys, J. E. [29](#)
 Sanmijan, S. K. [119](#)
 Santayana [299](#)
 Sappho [32](#)
 Sarraute, Nathalie [138](#), [164](#),
[298](#)
 Sartre, Jean-Paul [7](#), [25](#), [128](#),
[132](#), [173](#), [174](#), [274](#)
 Sava, Ion [87](#)
 Scève, Maurice [32](#)

Schaff, Adam [280](#)
 Schiller, Friedrich [36](#), [129](#)
 Schlegel, Wilhelm von [8](#)
 Schlegel, Friedrich von [8](#), [50](#)
 Schleiermacher, Friedrich [8](#)
 Schileru, Eugen [154](#)
 Schmidt, Jan [97](#), [100](#)
 Schmitt, Florent [41](#)
 Schnitzler, Arthur [47](#)
 Schoeffer, Nicolas [131](#)
 Schopenhauer, Arthur [89](#)
 Schorm, Evald [105](#)
 Schönberg, Arnold [9](#), [146](#), [209](#),
[229](#), [284](#)
 Schreib, Werner [276](#)
 Schuré, Edouard [130](#)
 Sennet, Mack [150](#)
 Servien, Pius [118](#)
 Seuphor, Michel [138](#)
 Shahn, Ben [196](#)
 Shannon, C. E. [277](#)
 Shakespeare, William [3](#), [8](#), [81](#),
[85](#), [87](#), [122](#), [124](#), [157](#), [158](#),
[271](#)
 Schwitters, Kurt [206](#)
 Shelley, Percy Bysshe [36](#)
 Sienkiewicz, H. [168](#)
 Sisley, Alfred [40](#), [42](#), [46](#)
 Skolimovski, J. [111](#)
 Soare Z. Soare [87](#)
 Socrae, 11, [156](#), [204](#), [253](#)
 Sollers, Philippe [283](#)
 Sommer, Radu [278](#), [284](#)
 Sorescu, Marin [174](#), [233](#)
 Souriau, Etienne [17](#), [299](#)
 Spinoza, Baruch [105](#), [145](#), [156](#)
 Stanca, Radu [6](#), [87](#), [132](#)
 Steinbeck, John [101](#), [153](#)

Stănescu, Nichita [38](#)
 Stein, Joel [131](#)
 Steinberg, Saul [240](#)
 Stockhausen, Karl-Heinz [34](#),
[99](#), [117](#), [284](#)
 Stoica, Petre [195](#)
 Stravinski, Igor [116](#), [136](#), [146](#)
 Strawson, P. [227](#)
 Strindberg, August [80](#)
 Stroe, Aurel [260](#)
 Surer, Paul [128](#)
 Swift, Jonathan [112](#), [173](#)

Ș

Șăineanu, Lazăr [224](#)
 Șerban, Andrei [87](#)
 Șestov, Vl. [173](#)

T

Tange, Kenzo [230](#), [233](#)
 Tanguy, Yves [206](#)
 Tarkovski, Ivan [111](#), [168](#)
 Tatlin, Vladimir [193](#)
 Teodorescu, Virgil [211](#)
 Teofan din Alexandria [213](#)
 Teofiov, Ivan [233](#)
 Tobay [59](#)
 Tomlin, Bradley [170](#)
 Torquato, Tasso [36](#), [155](#)
 Tóth, Imre [127](#)
 Trakl, Georg [35](#), [235](#)
 Triolet, Elsa [193](#)
 Truffaut, François [91](#), [109](#), [110](#),
[264](#)
 Turner, Joseph Mallord Wil-
 liam [40](#), [163](#)
 Tzara, Tristan [35](#), [139](#), [211](#)

T

Tuculescu, Ion [269](#)

U

Uhland, Ludwig [136](#)

Urmuz [35](#)

Utitz, Emil [299](#)

V

Van Gogh, Vincent [43](#), [297](#)

Valéry, Paul [191](#), [196](#), [255](#),
[296](#)

Varda, Agnes [82](#), [91](#), [92](#)

Vasarely, Victor de [135](#), [261](#),
[300](#)

Vavra, Otakar [96](#)

Velasquez, Diego [295](#)

Ventadorn, Barnat de [136](#)

Venturi, Lionelo [42](#)

Vermeer, Jan de Delft [190](#)

Vertov, Dziga [91](#)

Vian, Boris [35](#)

Vianu, Tudor [VI](#), [10](#), [155](#),
[185](#), [225](#), [285](#), [287](#)

Vico, Giambattista [183](#), [186](#),
[296](#)

Vidal, P. [137](#)

Virgiliu [156](#)

Vitruvius [65](#), [114](#)

Vlaminck, Maurice [295](#)

Volkelt, Johannes [255](#)

W

Wajda, Andrzej [103](#), [107](#), [168](#)

Wald, Henry [224](#), [225](#)

Wallon, Henri [82](#), [271](#)

Watteau, Antoine [204](#)

Weiss, Peter [166](#)

Welles, Orson [101](#), [110](#), [264](#)

Werner, Heinz [186](#)

Whitman, Walt [161](#)

Wiener, Norbert [240](#), [281](#)

Wigman, Mary [139](#)

Wildeband, E. [257](#)

Willard, A. Charlotte [276](#)

Wittgenstein, David Pears [249](#),
[281](#)

Wölfflin, Heinrich [158](#)

Worringer, W. [300](#)

Wundt, W. [183](#), [186](#)

X

Xenakis, Yanis [168](#)

Y

Yamasaki, Minoru [231](#)

Yeats (William Butler) [156](#)

Yoko, Ono [276](#)

Z

Zadkine, Osip [269](#)

Zamiatin, Eugen [152](#), [161](#)

Zaripov, R. [H](#), [194](#)

Zola, Emile [46](#)

Zweig, Stefan [168](#)

S U M A R

INTRODUCERE / V

SENSUL PROGRESULUI ÎN ARTĂ

Sensul progresului în artă / 3

CONCEPTUL DE ARTĂ MODERNĂ

Conceptul de artă modernă / 25

Estetica generativă / 63

ARTA, ARTELE, TIMPUL

Arta, artele, timpul / 79

Structuralism dialectic sau dialectică
structuralistă ? / 118

Spectacolul poeziei / 135

Tendința spre sublim / 142

Literatura și artele / 147

AVENTURA METAFORICĂ A ARTEI

* * * / 179

Metaforă și formare / 182

Algoritmul metaforei / 193

Reificare, colaj, metaforă / 203

Aventura metaforică a artei / 219

CONCEPTE ȘI DETERMINĂRI

Concepte și determinări / 245

Transparență și opacitate / 259

Nevoia de semne / 266

Aleatorismul în arta modernă / 270

Forța și limita metalimbajului / 278

AMBIGUITATE ȘI CONSTRÎNGERE

Ambiguitate și constrîngere / 293

INDICE DE NUME / 309

Lector: Aurelia Batali
Tehnoredactor: Elena Preda

*Apărut 1972. Tiraj 3600 broșate. Hîrtie tipar înalt A de 63 g/m²
Format 16/54×84. Coli ed. 17,16. Coli tipar 21.A. Nr. 8814/972.C.Z.
pentru bibliotecile mari și mici 33—331.*

Tiparul executat sub comanda nr. 441 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România



Lei 10

EDITURA EMINESCU

1972